OPRACOWANIA TEMATÓW MATURALNYCH

z literatury polskiej

i inn.

zesz. I

pod redakcją

M. KONSZARSKIEGO.

Wydawnictwo „POMOC SZKOLNA“ H. Wajnera

WARSZAWA, BIELAŃSKA Nr. 5, — TELEFON Nr. 239-18.

ACOWANIA TEMATÓW M

MATURALNYCH Z L



OPRACOWANIA
TEMATÓW MATURALNYCH
z literatury polskiej
i inn.

zesz. I

pod redakcją

M. KONSZARSKIEGO.

Wydawnictwo „POMOC SZKOLNA" H. Wajnera
WARSZAWA, BIELAŃSKA Nr. 5, — TELEFON Nr. 239-18.

Odbito w drukarni **GRAFIA**. Warszawa.

ZAGADNIENIE ETYCZNE W BALLADACH MICKIEWICZA.

(To lubię, Lilje, Świtezianka, Rybka).

Problem etyczny w balladzie mickiewiczowskiej polega na skojarzeniu momentu winy i kary: każdy czyn występny wymaga oceny, a w skutkach swoich sprowadza pokutę. Jest to absolutna moralność, zasadzająca się na wartości czynu samego przez się, charakterystyczna dla pojęć ludowych. Kara jest nieunikniona, ale dzięki pewnym okolicznościom, przypadkowym lub świadomym, może się odwlec: jest to bowiem kara śmierci i mąk zagrobowych.

Któż jest wykonawcą tej bezwzględnej idei sprawiedliwości, jaką pierwiastek ludowy wniósł do ballady? Tkwi ona w samym losie, czyn sam mści się na przestępcy. Skutkiem winy jest śmierć jednostki poszkodowanej, ale śmierć nie dotyka duszy, która prędzej czy później ukarze zabójcę, bez względu na to, czy jest on pośrednim, czy bezpośrednim sprawcą śmierci. Ta właśnie interwencja świata pozagrobowego, a więc pierwiastka cudowności, stanowi tu deus ex machina dla problemu etycznego. Czyn zbrodniczy narusza nietylko porządek doczesny, ale i pozaziemski, i odwieczne prawo nadnatury mści

się na tym, kto je pogwałcił. Zupełnie te same zasady są wyrażone w Dziadach (zwłaszcza części II), których też system etyczny stanowi jakgdyby ideowe przedłużenie balladowego.

Wreszcie charakterystyczną cechą omawianych tu ballad jest zbrodnia przeciwko miłości. Poszkodowany kochanek lub kochanka zjawia się albo jako duch-mściciel albo cudowną mocą tę zemstę wywoła bez ukazania się. Pierwszy wypadek mamy w „To lubię” i „Liljach,” drugi zaś w „Rybce.” Duch-kochanek może się zjawić również wtedy, gdy żadna zbrodnia nie miała miejsca, a jedynie naskutek tęsknoty lub przywołania przez kochankę, osamotnioną na świecie. Przybysz ze świata pozagrobowego zabiera dziewczynę z sobą, ale śmierć jest tu dla niej pożądana, jest jakgdyby zbawieniem. Taki motyw jest w „Ucieczce,” a i „Romantyczność,” ideowy wiersz Mickiewicza, w tym duchu, choć w odmienny sposób jest stylizowana. Oczywiście wszystko to nie ma nic wspólnego z problemem etycznym. Musi być bowiem czyn śmiertelnika i zemsta karząca świata duchów.

Najwyraźniej jest połączona cudowność z motywem kary w balladach „To lubię” i „Liljach.“ W pierwszej z nich, najwcześniejszej balladzie poety, Maryla jest winna śmierci młodzieńca jedynie pośrednio: Józio umarł wskutek nieszczęśliwej miłości, odtrącony przez dziewczynę. I przyszła straszliwa kara: „Raz, gdy się w północ z rodzicami bawię, wzmaga się hałas, szum, świsty: Przyleciał Józio w straszliwej postawie, Jak potępieniec ognisty. Porwał, udusił gęszczą dymnych kłębów, W czyścowe rzucił potoki”... Teraz przetrawi „długie, długie lata“ w mękach, których kres zależeć będzie od przypadkowego powiedzenia jakiegoś śmiertelnika: lubię. Charakterystyczną cechą właśnie wierzeń ludowych jest uzależnienie jakiegoś cudu od niczem nie uzasadnionego

pozornie, często przypadkowego lub niby przypadkowego faktu — a cechę tę na każdym kroku odnajdujemy w balladach mickiewiczowskich, od niej nabiera kwestja cudownego ukarania zbrodni specjalnego zabarwienia niesamowitości. Fakt taki, stanowiący punkt przyczepny dla działania świata duchów jest jakgdyby widomym symbolem ich potęgi, a jednocześnie często wyrazem fatum nadprzyrodzonego. Wszystkie te cechy nie występują w całej jaskrawości w „To lubię," gdyż to — lubię jest tu rodzajem wyzwolenia, zakończenia mąk czyśćcowych, a więc zakończeniem władzy duchów, z całą natomia t wyrazistością przejawiają się w Liljach, stanowiących typową „zbrodnię i karę."

Pustelnik, do którego żona-zbrodniarka zwraca się po radę, karmi ją zwykłą sofistyką, polegającą na igraniu z potęgami pozaziemskiemi. Tak więc„ ...Wieczna twa tajemnica, Bo takie sądy boże, Iż co ty zrobisz skrycie, Mąż tylko wydać może, A mąż twój stracił życie," Albo gdy dowiedział się, że kobieta wyjść chce za mąż i wybrać jednego z braci nieboszczyka, rozpacza wprawdzie nad jej brakiem skruchy, ale obwieszcza jej „przepis" wobec upiora: „Martwy się nie ocuci, Twarda wieczności brama, I mąż twój nie powróci, Chyba zawołasz sama." Ale właśnie fatum chciało, że zalotnicy uwili wieńce z kwiatów nad mogiłą zmarłego, a na zapytanie pani: kto mój mąż... — zjawia się nieboszczyk i kara jego dosięga występną żonę i braci. Kościół się zapadł i wszystkich pochłonął. Gdyby nie było pytania, zmarły nie zostałby wywołany. Ale dlaczego obaj bracia zbierali kwiaty na mogile? To był przypadek, ale pozorny. Działał tu los w parze z pogwałconym światem pozagrobowym, który wreszcie wymierzył sobie sprawiedliwość. Tajemniczy pustelnik znał być może prawdziwe wyroki, ale kobiecie mógł podać

tylko te zewnętrzne formuły, jakie stanowiły jedynie pozorne bezpieczeństwo.

Jest faktem znamiennym, że mickiewiczowska ballada zupełnie inaczej rozwiązuje zagadnienie konsekwencyj grzechu, niż pieśń ludowa, na której poeta ją oparł. W pieśni bracia zamordowanego wiedzą o czynie żony, zabijają też zbrodniarkę: jest to motyw krwawej zemsty rodowej, zjawisko właściwe wszystkim ludom pierwotnym. Dlatego o problemie moralnym w ścisłem znaczeniu tego słowa mówić tu nie można. W balladzie ludzie są bierni wobec zbrodni, kara przyjdzie zzewnątrz, ze świata pozaziemskiego. Przytem pierwiastek cudowności nietylko przedstawia motyw karzący, wiemy bowiem, iż pani ma wyrzuty sumienia. Są to wyrzuty sumienia osobliwego rodzaju: nie zmagania się uczuć w duszy, nie żal popełnionej zbrodni, ale rzutowane nazewnątrz, do zjawisk świata przyrodzonego, a raczej nadprzyrodzonego: duch nietylko się zemści, on także straszy. Jest to jakgdyby zapowiedź, groźba, która zbrodniarce odbiera spokój i trzyma ją w ciągłem napięciu trwogi. W ten sposób kary już się spodziewamy, nie jest ona czemś nagłem.

Tej ponurości, tak charakterystycznej dla „Lilij," jest zupełnie pozbawiona „Rybka." I tu jest występek, ale tragicznych jego skutków bynajmniej nie przeczuwamy. Wypadek zaś, który spowodował śmierć niewiernego kochanka i jego żony, ma wszelkie cechy przypadku. Zbrodnia jest tylko pośrednia, pan uwiódł ubogą Krysię, a teraz ożenił się z księżną. Nieszczęśliwa nie pragnie zemsty: „Niechże sobie żyją młodzi, Niech się z nią obłudnik pieści, Niech tylko tu nie przychodzi Urągać się z mych boleści." Z tej groźby narazie nie można wywnioskować o karze, i stąd jej charakter przypadkowy. Krysię przyjmują Świtezianki, niema więc mowy o śmierci, ale

przestaje ona być człowiekiem: cud ją zmienił w rybkę. Odtąd co wieczór wierny sługa będzie z dziecięciem przychodził nad rzeczkę, a rybka stanie się przez chwi ę syreną i nakarmi maleństwo. Ale wres cie groźba Krysi się spełni: pan z żoną znajdzie się u rzeki na przechadzce. Gdy sługa z dziecięciem przyjdzie, ujrzy dwa głazy o ludzkiej postaci i odzież porozrzuconą na ziemi: kara dosięgła wiarołomnego kochanka. Odtąd też rybka się nie zjawiła więcej.

We wszystkich więc trzech balladach naruszenie porządku moralnego przez człowieka spowodowało wkroczenie w sferę ludzką pierwiastka cudownego jako wykonawcy koniecznej kary. W balladzie „Świtezianka" również mamy zetknięcie się człowieka z istotą nadprzyrodzoną, również mamy czyn, który narusza pewien porządek moralny, ale nie pociąga on w skutkach niczyjej śmierci, ani jest wyraźnem złem uczynionem pewnemu człowiekowi. Zagadnienie etyczne tej ballady jest bardziej skomplikowane, są bowiem pewne okoliczności, które pozornie je niweczą, nadając postaci strzelca piętno tragizmu. Młodzieniec przysiągł dziewczynie miłość i wierność „piekielne wzywał potęgi, klął się przy świetnym księżyca blasku"... Takie przysięgi mają w sobie moc czynu, kto je złamie, odpokutować musi śmiercią i pośmiertnemi mękami. Mimoto nie oparł się pokusie i dał się zwabić Świteziance, która go usidliła swą urodą. Przysięga została złamana, nastąpi kara. Okazuje się, że nęcąca młodziana rusałka i dziewczyna z lasku — to jedna postać, a już od samego początku poeta akcentuje niesamowity, tajemniczy charakter dziewczyny: „Kto jest dziewczyna? ja nie wiem. Skąd przyszła? darmo śledzić kto pragnie. Gdzie uszła? nikt jej nie zbada."

Na pogwałcenie świętości przysięgi polega

właśnie moment etyczny, ale sam fakt zdrady miłości posiada znaczenie podrzędniejsze, zwłaszcza jeżeli uwzględnić zakres woli strzelca wobec zjawiska, którego siła wyższa jest nad moc człowieczą: urokowi rusałki nie zdołał się oprzeć młodzian, mimo, iż próbował walki. Na tem zaplątaniu się w sferę działania pierwiastka nadprzyrodzonego polega tragizm strzelca, na którym zaciążyła okrutna fatalność. Ale absolutna moralność ludowa nie zna „okoliczności łagodzących;” zresztą nie są one bynajmniej wyraźnie w fabułę wplecione, a jedynie wywnioskowane przez czytelnika na podstawie ogólnego wyobrażenia rusałki i jej czarodziejskiego uroku. Bez względu na tragiczne akcesorja czynu jest on winą sam przez się: pogwałcona przysięga obraża etykę nadprzyrodzoną, a Świtezianka jest jedynie jej narzędziem. Dlatego strzelec będzie musiał odpokutować mękami zagrobowemi i jęczeć wiek wieki „pod tym modrzewiem.”

KOBIETA BOHATERSKA W POEZJI MŁODEGO MICKIEWICZA.

Heroizm kobiecy zajmuje w twórczości młodego Mickiewicza ważne miejsce, gdyż jako motyw zasadniczy występuje w kilku utworach: w powieśtce Żywili, balladzie Świtezi i w poemacie Grażynie. Wspólną cechą bohaterstwa postaci kobiecych w tych utworach jest niezwykły patrjotyzm, męstwo oraz siła woli o wielkiem napięciu. Widać, iż poeta umiłował Litwinkębohaterkę, skoro kilkakrotnie do motywu tego powracał i rozwijał go. Toteż postać kobiety heroicznej ulega stałej ewolucji, aby znaleźć swój najdoskonalszy wyraz w Grażynie.

Córki Tuhana (ze Świtezi) z Grażyną związkiem ewolucji połączyć jednak nie można: są to postaci

równorzędne, odmienne rodzajem działalności, choć jednakowe poniekąd charakterem bohaterstwa. Obie mają poprzedniczkę w postaci Żywili, której rozwinięciem artystycznem oraz ideałem jest zarówno Grażyna, jak i córka Tuhana. Wreszcie jest rzeczą znamienną, że nawet bohaterka powiastki nie jest u Mickiewicza postacią pierwotną, lecz wyprzedza ją Zyla z „Mieszka, księcia Nowogródka”, jednego z najpierwszych utworów młodego poety. Zyli jeszcze nie można uważać za postać bohaterską, jakkolwiek posiada już zarodki tej siły dodatniej, która się ogniskuje w postaciach kobiecych następnych i przejawia w czynie. Pod jej to wpływem Mieszko ulega przemianie duchowej, z tchórza staje się mężem. Natomiast wszelkie cechy heroizmu posiada już Żywila, główna postać powiastki „z dziejów Litwy“. Charakterystycznemi znamionami Korjatowej córki są męstwo i wysokie poczucie moralne; one stanowią kwintesencję jej duszy. Męstwem swojem zajaśniała niby Joanna d'Arc, wobec tłumu nieprzyjaciół dobywając miecza i zagrzewając do boju Litwinów, którzy też wroga odpędzili. „Staruszkowie, dziękując Panu Bogu, iż ich na hańbę a urągowisko nieprzyjaciela nie podał, powtarzaią dziatkom swym imię Żywili”.

Wykładnikiem jej świata moralnego była miłość i szacunek dla ojca, a przedewszystkiem gorące umiłowanie ojczyzny, toteż dobrem kraju mierzyła wszelkie postępki ludzkie. Były to zasady tak niewzruszone, iż nie wahała się odsunąć w kąt szczęścia osobistego, a kochanka zdradzającego ojczyznę, aby tylko ukochaną wyzwolić z więzienia i uratować od stracenia — zabiła. Takie były jej słowa do człowieka, którego kochała: „Zdrayco, tak li u ciebie małą była oyczyzna, iż ją dla trochę tej gładkości sprzedałeś? Człowieku bez czci, tak li odpłaciłeś za moje stateczne miłości?“ Tragedji swej nie przeżyła i padła u stóp ojca. Jest

to moment wzruszający, który dowodzi, iż nie przestała żywić czci i miłości dla ojca, który przecież był pośrednim sprawcą jej nieszczęścia.

W następnych utworach linja ewolucyjna postaci bohaterskiej rozwidla się, aby dać córkę Tuhana i Grażynę. Bohaterstwo pierwszej ma charakter bierny i stanowi rozwinięcie głównie pierwiastka moralno— patrjotycznego Żywili. Łączy się z tem moment silnej wiary w potęgą Opatrzności, a więc heroizm pasiada wybitną cechę religijności. Nadaje ona córce Tuhana spokój wewnętrzny i ufność: w razie nieszczęścia Bóg nie odmówi cudu. Dlatego uspakaja ojca, który z niepokojem opuszcza miasto, aby śpieszyć na pomoc księciu Nowogródka w walce z wrogiem Litwinów — Rusią. Uczucie religijne, zespolone z miłością ojczyzny każe bohaterskiej księżniczce zlekceważyć bezpieczeństwo miasta i mówić do Tuhana: „Ojcze,... lękasz się niewcześnie. Idż, kędy sława cię woła, Bóg nas obroni"... Toteż kiedy wróg napadł na opuszczone miasto, a wszyscy potracili głowy, aż wreszcie kobiety postanowiły zakończyć samobójstwem, aby uniknąć hańby niewoli — jedna córka Tuhana z głęboką ufnością zwróciła się do Boga, prosząc o zmiłowanie. I Bóg usłuchał prośby: stał się cud, woda pochłonęła nieszczęsne miasto. Bohaterstwo córki księcia Świtezi polegało na wewnętrznej mocy psychicznej, nie dozwalającej na żadne załamania duchowe, a więc charakter bierny, kontemplacyjny. Pod tym względem zbliża się ona do Żywili, która również odznaczała się hartem wewnętrznym.

Grażyna natomiast jest spadkobierczynią drugiego pierwiastka bohaterskiego Korjatowej córki: bohaterstwa czynu. Postać jej kreśli poeta bardzo wymownie. Rozmiłowana w męskich zajęciach, z zapałem oddawała się myślistwu. Brała też udział w rządach męża. Już więc od początku niejako poeta przygoto-

wuję nas do jej bohaterskiego czynu, podczas gdy u Żywili heroizm wykwita nagle, a zewnętrzne wypadki (wycieńczenie długiem więzieniem) raczej zdawałyby się przeciwstawiać mu. W Grażynie poeta bardziej dbał o prawdę psychologi zną i dlatego wpierw postać szczegółowo odmalował. A w postaci Grażyny niema ani jednej plamy, jest ona zespoleniem wszystkich cech dodatnich. Charakterystycznem jest, iż chociaż wielki wywierała wpływ na Litawora, nie okazywała tego otoczeniu, łącząc w sobie skromność i kobiecość z mocą wewnętrzną. Ta kobieta w chwili niebezpieczeństwa, grożącego grodowi, nie ulękła się. Gdy Krzyżacy wyruszyli przeciwko Litaworowi, by pomścić zniewagę swych posłów, odprawionych (przez Grażynę) z niczem — przebrała się w szaty męża i wyruszyła na czele hufców.

Jakie były pobudki takiego czynu? Gorący patrjotyzm nie pozwolił jej się zachować biernie wobec poczynań zdeterminowanego Litawora. Skoro nie uzyskała od męża cofnięcia zdradzieckich względem Litwy zamysłów — zdobyła się na czyn nagły i samodzielny: odprawiła posłów. Nie przewidziała skutków, ale sam już ten czyn maluje ją jako postać o zakroju bohaterskim. Wieść o zbliżających się Krzyżakach zaskoczyła ją: biła się myślami, aż wreszcie postanowiła sprawę załatwić bez wiedzy męża i własną ręką wroga odpędzić. Było to iście heroiczne podjęcie konsekwencyj własnego czynu, a więc poczucie odpowiedzialności za swoje czyny. Ale to mało: gdyby obudziła Litawora i opowiedziała mu, co zaszło, możeby zdołał jeszcze naprawić wszystko po swojej myśli i zdrada zamierzona stałaby się zdradą dokonaną. Temu należało się przeciwstawić. Więc Grażyna postanowiła bitwę przyjąć, a tem samem wszelkie możliwości sprzymierzenia się ponownego z Zakonem— zniszczyć. Ale zgubiło ją własne bohaterstwo: bitwa

była mordercza, a niedoświadczona niewiasta nie umiała należycie pokierować swem wojskiem; raniona śmiertelnie — życiem przypłaciła swój czyn. Pośrednim sprawcą śmierci jej był Litawor. Tragiczny konflikt patrjotyzmu Grażyny z ambicją księcia Litawora pociągnął ofiarę jej życia, ale zarazem opromienił szlachetną postać księżny glorją heroizmu.

Bohaterstwo kobiety-Litwinki wyzyskał poeta w całej pełni: dlatego Grażyna jest najwspanialszym momentem w rozwoju mickiewiczowskiej tragedji czynu kobiety — bohaterki, której pięknym szkicem była już Żywila.

ZWIĄZEK WEWNĘTRZNY MIĘDZY SONETAMI KRYMSKIEMI.

Cykl 18 sonetów Mickiewicza stanowi całość organiczną. Nie pod względem opisowym: jest rzeczą oczywistą, iż poeta bynajmniej nie miał na myśli podać zupełnego, systematycznego opisu krajobrazu krymskiego. Każdy sonet jest rzutem pojedyńczego wrażenia, jest opisem jednostkowym. Zamiast więc ciągłości mamy grupę odrębnych nastawień poetyckich. A każde z nich wydało perłę natchnienia i sztuki, każdy sonet jest skończoną jednostką artystyczną. Ponad temi ogniwami istnieje jednak jedność wyższa, jedność artystyczna i uczuciowa. I właśnie w świetle duszy poety nabierają sonety tych cech, które nadają im piętno całości organicznej.

Przedewszystkiem więc artystyczna kompozycja jest pomyślana według pewnej logiki, polegającej na układzie wzajemnym poszczególnych sonetów. — Z wyjątkiem sonetu I, właściwie nie krymskiego, lecz „akermańskiego,” następne tworzą grupy o wspól-

ności krajobrazowej. Więc II, III i IV są natury „morskiej," w V jest wycieczka w okolice Kozłowa (Eupatorji), w której „pielgrzym" duszą zwraca się ku widnym z oddali górom; VI, VII, VIII, IX stanowią wrażenia z Bakczysaraju, dawnej stolicy chanów. Pozostałe zaś sonety odnoszą się do górskich widoków południowego Krymu. Porządek ten niezupełnie odpowiada chronologji wycieczki krymskiej Mickiewicza, a podyktowany został oczywiście względami artystycznemi. Widzimy tedy, iż poeta dbał o kompozycję całości, która to kompozycja stanowi podstawę, na której się wspiera wzajemny między sonetami związek.

Związek ten sięga do głębi przeżyć duchowych twórcy, u którego wzruszenie, wywołane pięknością natury zespoliło się z tęsknotą po odległej, utraconej ojczyźnie. Ta podstawowa treść uczuciowa przeniknęła wszystkie sonety, powiązała je w jedną całość nićmi duchowemi. A w taki piękny, sugestyjny sposób artyzm poety ją oddał, iż każdy jej moment wieji z jednego sonetu na całość, towarzysząc każdemu wrażeniu, każdemu opisowi, wyraźny między wierszami, choć już obok niego występują nowe ogniwa uczucia, nowe przeżycia. W tem tkwi niezwykły urok liryk krymskich, w których piękno przyrody pospołu z pięknem duchowem tworzy nierozdzielną spójnię.

Jeszcze wśród oceanu stepów akermańskich (s. I), ukołysanemu ciszą poecie zdaje się, że słyszałby głos z Litwy. I głos ten odtąd będzie się odzywał w głębi duszy twórcy: tęsknota raz wyraźniejsza, raz bardziej stłumiona przewija się poprzez całość „poematu krymskiego." Trafnie i w pięknem porównaniu oddał Mickiewicz istotę tego uczucia: „O myśli! w twojej głębi jest hydra pamiątek, Co śpi wpośród złych losów i namiętnej burzy — A gdy serce

spokojne, zatapia w niem szpony“... (w son. II). Hydra, polip jest w morzu: w czasie niepogody śpi spokojnie, gdy zaś jest chwila ciszy, wyciąga swe długie ramiona. Ta właśnie symbolika hydry wyraża „mechanizm” tęsknoty wieszcza w sonetach. Istotnie obserwujemy, iż żywiołowe, mocne wrażenia pochłaniają jego duszę, która się stapia z przyrodą w przeżyciu ostrem i silnem, odsuwającem wgłąb pamięć przeszłości; zaś podczas spokoju, gdy piękno przyrody jest w spoczynku i ciszy, dusza się niem nie upija: hydra „długiemi wywija ramiony“. Prawo to psychiczne rządzi sonetami, łącząc je misternemi nićmi w jedną tkaninę przeżyć.

Charakterystyczną cechą jest właśnie pragnienie poety stłumienia nostalgji, a więc szukanie wrażeń. W sonecie III jakgdyby oddaje się wiatrowi, zespala się z jego żywiołem. „I mój duch masztu lotem buja śród odmętu... Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu. Zdaje się, że pierś moja do pędu go nagli“... Najwyraźniej chęć pogrążenia duszy w niepamięci pod wpływem żywiołu przebija w sonecie X. Wskutek tego stanowi on obok sonetu II rodzaj komentarza psychicznego dla całości. Jeździec pędzi z wiatrem, a wreszcie na rumaku „skacze w morskie łona“. I słuchamy poety, wiemy co jest jego najwewnętrzniejszem życzeniem: „Pęka nad głową fala, chaos mię okrąży: Czekam, aż myśl, jak łódka wirami kręcona, zbłąka się i na chwilę w niepamięć pogrąży“.

A jednak tłumiona tęsknota silniejsza jest nad wolę, i są chwile, kiedy dusza „pielgrzyma“ nie może się oprzeć ogarniającemu ją uczuciu. Sonet XIV jest takim krzykiem tęsknoty: mimo całej niezwykłej piękności krymskiej przyrody — uczuciem sięga do Litwy, gdzie był szczęśliwy i wesoły. „Kochanek oj-

czyzny" wspomina swą ukochaną z rozżaleniem i tęsknotą.

Obok momentów, kiedy teraźniejszość nie potrafi przygłuszyć przeszłości „pielgrzyma“, obok chwil, gdy „hydra pamiątek“ święci swój gorzki triumf, zawierają sonety i biegunowo przeciwne przeżycia, wykwity ekstatycznego uwielbienia przyrody, upicia się jej haszyszem. (Do takich zaliczyć należy V, VII, XI, XII, XIII, XV i XVI.) Poeta w nich wyśpiewał Krymowi pieśń pochwalną. Dla uwydatnienia kolorytu wschodniego często poeta każe przemawiać mirzy, aby ustami człowieka wschodu tembardziej móc piękno krajobrazowe wysławiać. Kult dla piękna natury, odczucie tej najwewnętrzniejszej rozkoszy, jaką duszy ludzkiej dać ona potrafi, stanowi nowy pierwiastek wspólności sonetów, ich wewnętrznego, głębokiego związku. Obok upajającego piękna nocy wschodniej (sonet VII i XII), obok surowego, wzniosłego widoku Czatyrdahu, do którego modlitwę śle mirza (sonet XIII), są dwa momenty, kiedy opis dochodzi do maximum napięcia duchowego. A więc w sonecie V mamy ów słynny wykrzyknik: Aa! którym pielgrzym odpowiada na opis mirzy szczytu Czatyrdahu. W tym jednym okrzyku zawiera się cała dusza, skupiona niejako w jednym punkcie swoim, niezdolna zachwytu słowami wyrazić. Ten mistrz słowa i uczucia po raz wtóry nie zdolen będzie językiem śmiertelnika wyrazić swej reakcji duchowej na działanie natury. W sonecie XV pielgrzym spojrzał w przepaść Czufut-Kale. „Mirzo, a ja spojrzałem! Przez świata szczeliny Tam widziałem,.. Com widział opowiem — po śmierci; Bo w żyjących języku niema na to głosu.“

Wobec tej potęgi przyrody jakże nikłym i przemijającym momentem wydawać się musi człowiek z jego całą działalnością! Poeta nie oddaje się reflek-

sji, przyroda działa u niego nie tyle na intelekt, ile na bezpośredniość uczuciową, podobnie jak muzyka. A jednak z sonetów V i XVII, a zwłaszcza z VI, wieje to właśnie uczucie znikomości człowieka—i przez swoją antytezę pogłębia podziw śmiertelnika dla boskiego, nieśmiertelnego piękna przyrodzenia. Ten najwznioślejszy podziw dla natury, to najbezpośredniejsze oddanie się jej — stanowią stronę wewnętrzną, spoidło istotne zbiorku tych drobnych arcydzieł. A jak zawsze, w każdym utworze Mickiewicz cząstkę swej duszy zostawił, tak i w Sonetach Krymskich obok piękna zewnętrznego świata drga uczucie tęsknoty głębokiej i bolesnej po ojczyźnie: to jest drugi moment jedności sonetów.

ORJENTALIZM W TWÓRCZOŚCI MICKIEWICZA.

Orjentalizm stanowi bardzo ważny pierwiastek poezji wieszcza, jako zrąb podstawowy takich arcydzieł, jak Sonety Krymskie i Farys. W tem olbrzymiem spiętrzeniu napięcia twórczego, jakiem jest dusza Mickiewicza, pierwiastek ten stanowi ogniwo organicznie w całość uplecione. Sam poeta ocenił wielce Wschód jako źródło natchnienia poetyckiego, a świadom był przytem niezwykłych walorów artystycznych swoich orjentalnych utworów. Wschód pociągnął go swoim egzotyzmem i nowością, o czem wspomni potem w jednym z wykładów lozańskich. Podobnie jak „gusła i zabobony“ ludowe, był ten nowy świat poezji kamieniem obrazy dla pseudoklasyków, toteż Mickiewicz, torujący drogi nowej sztuce, rozumiał bojową rolę umiłowanych przez siebie motywów orjentalizmu i uważał go za „hufiec posiłkowy opozycji antyklasycznej“. I dlatego właśnie

Wschód w utworach Mickiewicza odznacza się wybitnym rewolucjonizmem.

Najbardziej zaś rewolucyjne w tym względzie są Sonety Krymskie. Dotychczasowa treść sonetu, odznaczająca się niemal szablonem uczuciowym i literackim, któremu sam Mickiewicz złożył dań w Sonetach erotycznych, została zapłodniona zupełnie nowem tworzywem, którem jest opis krajobrazowy i reakcja uczuciowa na piękno przyrody. Aby móc w całej pełni odmalować czar tego „Wschodu w miniaturze“, jakim jest Krym — używa poeta obrazów w miejscowym kolorycie i spogląda na przyrodę oczyma człowieka wschodniego, przeszczepiając często swoje własne odczucia w duszę Mirzy. Materjał dla mistrzowskich porównań czerpie poeta z wierzeń i obyczajowości mahometańskich. Wreszcie język Sonetów często posiada wyrazy pochodzenia wschodniego.

Te wszystkie objawy składają się na całokształt motywów, stanowiący orjentalny charakter sonetów. Przejawia się on najwybitniej w sonetach, opisujących krajobraz krymski, a więc po raz pierwszy w sonecie V. W rozmowie z Mirzą pielgrzym pyta: „Tam?... czy Allah postawił wpoprzek morze lodu? Czy aniołom tron odlał z zamrożonej chmury“? Jest też mowa o karawanie gwiazd oraz o tem, że, „noc chyla rozciągnęła bury“... Następnym sonetem, wybitnie wschodniemi opanowany wyobrażeniami jest VII. Słyszymy, iż mieszkańcy wracają z meczetów — dżawidów, zaś „odgłos izanu w cichym gubi się wieczorze“. Jest też przenośnia o „haremie niebios“ i dywanie szatana-Eblisa, wreszcie o „pędzie Farysa“. Takie porównania i przenośnie nadają obrazowi wybitnej kolorystyki lokalnej, stylizuje go w duchu realistycznym, przenosząc naszą wyobraźnię w jądro świata orjentalnego, którego pięknością poeta się napawał.

Ze świata pojęć wschodnich czerpie Mickiewicz także metafory w son. IX, bo też o mogile haremu mówi Mirza. A więc niedojrzałe grona miłości „wzięto na stół Allaha“. Sonet jest rozpamiętywaniem życia i śmierci kobiet wschodu, nad któremi „turban zimny błyszczy śród ogrodu“, (podług objaśnień poety muzułmanie nad grobami stawiają kamienne zawoje — a więc „turban“).

Następne 3 sonety są pełne pierwiastka orjentalnego, który do zenitu dochodzi w opisie Czatyrdahu, pięknie wyrażonym wielbiącemi słowy Mirzy (sonet XIII). Stosunek uczuciowy człowieka, stworzenia słabego, znikomego do olbrzymiej góry, obojętnie panującej światu, nieczułej w swej królewskości na doczesne klęski ludzi — wyrażony jest w tym opisie z entuzjastyczną przesadą człowieka wschodu, który darzy górę wszelkiemi określeniami, malującemi jej wspaniałość. Jest więc Czatyrdah „minaretem świata”, „gór padyszachem“, „drogmanem stworzenia“. Siedzi „sobie pod bramą niebos jak wysoki Gabrjel, pilnujący edeńskiego Gmachu“. Czatyrdah posiada „turban z chmur“ haftowany błyskawicami, króluje między niebem a ziemią, „podesławszy pod nogi ziemie, ludzi, gromy“ (t. j. „siedzi“ jak człowiek wschodni). Sonet XIII jest, jak widać, cały pomyślany w duchu wschodnim, gdyż cały opis góry jest skonstruowany na podstawie świata pojęć i uczuć orjentalnych. Wreszcie należy wspomnieć o dwóch motywach legendarnych, które poeta użył dla porównań poetyckich. Więc w sonecie XV Mirza przestrzega pielgrzyma, by nie patrzył w przepaść, gdyż „tam spadła źrenica, jak w studni Al-Kairu, o dno nie uderza....“, zaś w sonecie XVI jest mowa o słynnym z „1001 Nocy“ ptaku-górze, do którego porównywa Mirza górę Kikineis.

Jest rzeczą zrozumiałą, iż szata językowa i po-

jęciowa, żywcem przez poetę wyobrażeniom Wschodu wydarta, nadaje sonetom swoistą barwę, opisy stają się niezwykle obrazowe i sugestyjne, nabierają czaru nowości i egzotyzmu, tak jak chciał twórca. Dlatego stanowią jedną z największych ozdób sonetów i nadają im piętno niepospolitej piękności.

Drugim znakomitym utworem, przepojonym duszą Wschodu, jest Farys. „Bohaterem", jeśli tak się można wyrazić, jest Beduin, pędzący na rumaku (farys-znaczy jeździec). Orjentalizm jest cechą jedynie zewnętrzną, gdyż treść uczuciowa, ekstaza, wywołana momentem niezwykłego pędu—jest „ogólno-ludzka", a jeżeli chcieć nawiązać utwór do „emira Tadż-ul-Fehra" (Wacława Rzewuskiego), na którego cześć Mickiewicz Farysa napisał — należy treść duchową uważać wprost za „europejską". Mimoto przecież szata wschodnia jest świetnie zespolona z samem przeżyciem duchowem, i na tej harmonji wewnętrznej polega przedziwne piękno poemaciku. Utwór jest nawskroś liryczny, jest genjalnym wczuciem się w „psychologię pędu". Jeździec pędzi coraz szybcej i szybcej, mija coraz to inne miejsca, które przed nim uciekają, aż gdzieś tam wśród pustyni, w najszybszym locie, wtapia się duszą w niebo i gwiazdy, przeżywając jedną z tych chwil, jakie czuje w sobie człowiek w obcowaniu z naturą przychwytaną „na gorącym uczynku" — pośród ogromu przestrzeni, człowiek świadom tej potęgi w zespoleniu z tą naturą.

Taki to moment ekstatyczny stworzył w swej duszy poeta i wcielił go w jeźdźca arabskiego. To wcielenie, ta naturalna dekoracja przeżycia wewnętrznego stanowi właśnie pierwiastek orjentalny utworu. Nie tkwi więc on, jak w sonetach, we wspaniałym bogactwie wyobraźni wschodniej, nie opiera się na sferze pojęciowej człowieka orjentalnego, ma on tu charakter odrębny, polega na pewnym kompleksie

wzrokowym: Farys jest utworem orjentalnym przez swą plastykę. Jeździec arabski, pędzący przez pustynię, jeździe, cstanowiący wraz z koniem, kornym sługą jego i przyjacielem, jedną istność, całość nierozerwalną, tło pustyni z jej charakterystycznemi akcesorjami, z palmą wśród oazy i namiotami — to świat przyrody wschodniej. Pustynia z jej czynnikami odgrywa tu rolę czegoś wrogiego, grożącego niesamowicie: ostrzega o tem krakanie sępa, który według przesądów arabskich wietrzy śmierć, oraz straszliwe w swej bieli kości, napotkane wśród pustyni. Wreszcie wichura samumu czy huraganu, z którą stacza walkę nieustraszony jeździec, dopełnia obrazu żywiołu, wśród którego potęguje się napięcie przeżycia wewnętrznego.

Już sam rodzaj utworu, a więc strona czysto formalna, decyduje o orjentalizmie Farysa. Mickiewicz nazwał swój utwór kasydą, a więc zaklasyfikował go stosownie do terminów arabskich. O samym rodzaju utworu to zaliczenie bynajmniej nie decyduje, albowiem kasyda arabska nie przedstawia określonego charakteru poetyckiego: pierwotnie ograniczona do trzydziestu dwuwierszy*), stanowiła rozwinięcie gazeli (która sięgała maximum 19 dwuwierszy), różniąc się od niej długością i większą swobodą w ilości rymów. Charakterystyczną cechą gazeli i kasydy stanowił liryzm, treść była dowolna. Z czasem granica rozmiarów kasydy przestała mieć znaczenie, długość jej sięgała do 100 i więcej dwuwierszy. Farys jako kasyda odznacza się wybitnym liryzmem, pozatem jest zupełnie swobodną formą kompozycyjną.

---

*) Ściśle były to dwa — półwiersze. Każdy wiersz(bejt) składał się z 2 rytmicznych części — półwierszy (misra). Rymowały się jedynie bejty.

Oprócz Farysa napisał, a raczej spols czył Mickiewicz kasydę arabską Szanfary oraz urywek z poety arabskiego Al-Mutanabbiego (915-965), znakomitego liryka arabskiego. Treścią kasydy*) jest monolog Szanfarego, dobierającego wyszukanych, iście wschodnich w swej przesadzie porównań, aby określić swe niezwykłe męstwo. Według objaśnienia poety (w przypisku) Szanfary jest to znany rycerz arabski, który obrażony przez członków innego pokolenia, postanowił się zemścić i zabić 100 rycerzy wrogiego pokolenia.W kasydzie niema mowy o czynach, o akcji, wiemy tylko z monologu, iż oddala się od swoich i świadom jest swej nadzwyczajnej dzielności, z k órej czynów można się spodziewać.

W urywku, który poeta zatytułował, „Almotenabbi“, mamy myśli jakiegoś człowieka, jadącego przez pustynię ze swoim orszakiem. Szybko pędzą wielbłądy, a on rozmyśla nad swoim stosunkiem do świata, od którego musiał doznać wiele przykrości. „Ha! Dziś inaczej będę gościnności szukać, Wprawny do miecza, mieczem będę do drzwi stukać“. Utwór składa się przeważnie z dwuwierszy, a każdy z nich zawiera jakąś myśl odrębną.

Oba utwory stanowiły dla Mickiewicza rodzaj ćwiczenia poetyckiego, pogłębiającego wczucie się poety w świat orjentalizmu, były przygotowaniem do samodzielnej, własnej kasydy, którą z takiem mistrzostwem stworzył.

---

*) Poeta ją czytał w przekładzie francuskim

IMPROWIZACJA Z III CZ. DZIADÓW, JEJ BUDOWA, TREŚĆ I MYŚL PRZEWODNIA.

Wielka Improwizacja stanowi szczytowy punkt twórczości Mickiewicza zarówno pod względem piękna, jak i nadludzkiej głębi myśli. W Improwizacji Mickiewicz wkroczył na wyżynę, gdzie napięcie, potęga uczucia dosięga zenitu. Jest to żywiołowa lawina, która burzy wszystko po drodze i kieruje człowieka do kosmicznej walki. Walka z Bogiem, a więc prometeizm. W tem jednem słowie da się zamknąć cała treść Improwizacji, słowo to zawiera w sobie całą jej ideję zasadniczą.

Żeby uprzytomnić sobie możliwość podobnej eksplozji duchowej, należy wgłębić się w żywioły, jakie składały się na duszę wieszcza. Mickiewicz odznaczał się niezwykłą uczuciowością, która szła w parze z wybitnym idealizmem.*) Gorące serce poety reagowało na zdarzenia i fakty, a głębokie ukochanie ojczyzny stanowiło najważniejszą treść jego duszy. — Całe jego życie było jednem wielkiem dążeniem Czynu, a Czyn ten — to wyzwolenie narodu. Cierpienie narodu było jego cierpieniem osobistem, i to zespolenie najwewnętrzniejsze, bo w cierpieniu, stanowiło, jeśli można się wyrazić — „powód dostateczny” dla spojrzenia okiem nieśmiertelnego śmiertelnika w Istotę Boską.

Był to najpotężniejszy wyskok, w jakie obfitować musiała gorąca organizacja psychiczna, w której dokonywała się głęboka przemiana religijna, przemiana niepozbawiona walk sprzecznych uczuć, tarć wewnętrznych. Ostatecznym wynikiem tego łańcucha

---

*) Patrz Światopogląd Mickiewicza w opracowaniu M. Konszarskiego.

przeżyć religijnych było ciche i pokorne podporządkowanie się Bogu, czego artystycznym wyrazem jest postać Ks. Piotra. A zatem Improwizacja nie przedstawia ideologji poety, ale jest dokumentem tych wewnętrznych zmagań wzajemnych, dokumentem osądzonym przez samego poetę jako wyrok pychy i opanowania przez złe duchy. Jest ona grzechem, ale grzechem potężnym, nadludzkim, a jako poezja — pięknym. Takie grzechy rodzą się z olbrzymich cierpień i dowodzą Bogu, iż rzeczywiście twory Jego, powołane do życia na Boski obraz i podobieństwo — mają w sobie iskrę Bożą. Przyjdzie przebaczenie, gdyż poeta ukorzy się przed Stwórcą i w pokorze Ks. Piotra będzie czekał wyroków, będzie przeżywał wzruszenie. Tenże Ks. Piotr wypędzi z Konrada złego ducha, który sięgał po duszę, łakomy kęs dla szatana. Przez to jego rola staje się jasna: stanowi on artystyczne dopełnienie Konrada, odzwierciadla właśnie głęboką religijność, pozbawioną już pierwiastka buntowniczego.

Chcąc śledzić rozwój treści w Improwizacji, należy w niej odróżnić kilka zasadniczych momentów: będą to stadja rozwojowe walki. Pierwszy okres niezwykłego porywu improwizacyjnego Konrada-Mickiewicza polega na uświadomieniu sobie samotności, jasności — oraz niezwykłej potęgi twórczej. Więzień rozumie, iż jest sam, gdyż nikt jego mowy, jego uczuć, i zmagań się nie pojmie. „Samotność!... cóż po ludziach... Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha... Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie..." Pieśniom Konrada niepotrzebni są ludzie, popłyną one do Boga, od którego żąda posłuchania. Te pieśni, to jego tworzenie, podobne Boskiemu, to widomy znak jego potęgi. „Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę: Cóż ty większego mogłeś zrobić, Boże?." Równy Bogu, panuje nad gwiazdami,

które go się słuchają. Czując w sobie pierwiastek boski, gardzi wszystkimi poetami, mędrcami i prorokami, gardzi sławą ludzką. Dziś się zmierzy z Bogiem. „Dziś poznam czym najwyższy, czylim tylko dumny...” Pierwsze stadjum nie zawiera więc jeszcze momentu walki z Bóstwem, lecz niejako przygotowanie do niej. Konrad uświadomiwszy sobie potęgę twórczą, wznosi się samotnie ponad ludzkość, czując się dumnie równym Bogu.

Drugim ogniwem jest już wyraźny bunt, są żądania. Staje poeta oko w oko z Bogiem i opowiada mu dumnie, wyzywająco swoje cierpienia, swoją miłość i swoje dążenia. „Ta miłość nie na jednym spoczęła człowieku... Ja kocham cały naród!... Chcę go dźwignąć, uszczęśliwić, Chcę nim cały świat zadziwić... Nie mam sposobu — i tu przyszedłem go dociec.” Bezradna więc ta moc ducha: i stąd żądania, stąd walka z Bogiem o ów „sposób.” Czegóż domaga się buntownik w swym rozpacznym prometeizmie? „Daj mi rząd dusz!” — „Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie; Rządzić jak Ty, wszystkimi, zawsze i tajemnie!” Ta „dyktatura duchowa” jest środkiem dla poprowadzenia narodu ku szczęściu, cel jej więc szlachetny, ale jest „grzechem“ — i to najstraszliwszym. Konrad pragnie mocy Boskiej: w swym buncie przerażającym chce wydrzeć Bóstwu jego najgłębszą istotę, na co być może nie ważyłby się sam... Szatan, wróg odwieczny Stwórcy. Ależ więcej: otrzymawszy od Boga ten dar stworzyłby „większe, niźli Ty,... dziwo: Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!” A więc— przewyższyłby Pana.

Trzeci okres buntu konradowego — to już prawdziwa walka, to już ciosy. I tu występuje cały tragizm nierównej, a dumnie za równą uważanej — walki, Bòg milczy, nie raczy odpowiedzieć maluczkiemu z maluczkich, któremu duma daje złudzenie wiel-

kości. Tragiczne nieporozumienie: Konrad walczy z własną, ludzką niemocą, a jemu się zdaje, że — z Bogiem. Człowiek oskarża: „Wiem teraz, jam Cię teraz zbadał, Zrozumiałem, coś Ty jest, i akeś Ty władał. — Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością, Ty jesteś tylko mądrością.” A więc nie wszystkie atrybuty odbiera buntownik Bóstwu, ale oskarżenie podobne w ustach Konrada-Mickiewicza — jest doprawdy straszne. Należy sobie uprzytomnić znaną klasyfikację mickiewiczowską prawd żywych i martwych, jądro jego światopoglądu*), należy wczuć się, jaką przepaść rzucił między anemiczną mądrość, a życiodajne serce, źródło prawd moralnych. Podobne oskarżenie spycha więc Opatrzność do rządu machiny rozumowej, obmyślającej z zimną obojętnością losy zmajstrowanego (nie zaś stworzonego) przez siebie świata.

O duszę Konrada toczy się teraz zacięta walka między lewemi (złemi) a prawemi (dobremi) duchami. Poeta w ten sposób charakteryzuje genezę Improwizacji, tak jak ją widzi przez pryzmat nawrócenia: jako dzieło Szatana. Ale bitwa, którą człowiek wydaje Stwórcy, jest krwawsza od szatańskiej: gdyż walczyć będą „na serca”! Wśród tej dumy walczącego ukazuje nam poeta również swe rany wewnętrzne. „Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony... Ja i ojczyzna, to jedno. Nazywam się Miljon: bo za miljony kocham i cierpię katusze. Patrzę na ojczyznę biedną, Jak syn na ojca, wplecionego w koło”... Jeżeli teraz zestawić te męki człowieka, patrzącego na torturowaną ojczyznę, — z obojętnością Boga, który „mądrze i wesoło zawsze rządzisz”: zrozumiemy genezę faktyczną, uczuciową Improwizacji, już nie ideową, ujętą poprzez pryzmat moralności poety.

---

*) Patrz Światopogląd Mickiewicza w opracowaniu M. Konszarskiego.

Następuje ostatnie stadjum walki, walki gorączkowej, okres agonji prometeizmu. Człowiek-buntownik sili się, szuka zaklęć, sposobów, grozi i prosi, krzyczy i rozumuje — daremnie. A obok niego rozlegają się głosy dobra i zła, piekło z niebem toczy bój o duszę konradową. Padają słowa groźne i straszne, a przecież Boga nie dochodzą. „Jeśli to prawda,... Że ty kochasz... Jeżeli serce nie jest potwór... Jeśli w miljon ludzi, krzyczących: ratunku! — Nie patrzysz, jak w zawiłe zrównanie rachunku...” Jeżeli oskarżenia konradowskie są fałszem — to zlituj się Boże! Ale milczenie trwa: nie tylko „dla serca,” ale nawet „dla rozumu” władzy nie uzyska człowiek. I pada groźba ostatnia, groźba najstraszniejsza. „Odezwij się: bo strzelę przeciw Twej naturze! Jeśli jej w gruzy nie zburzę, to wstrząsnę całym państw Twoich obszarem... Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...” Ale oto właśnie natura ludzka nie wydzierżyła walki prometejskiej, oskarżenia Konrad nie dopowiedział. Wyręczył go w tem usłużny djabeł, dodając słowo: carem! Należało doprawdy być Polakiem, aby zrozumieć szatańskie oskarżenie szatana. Konrad słania się i pada: Improwizacja, bitwa człowieka z Istotą Najwyższą skończona.

Czujemy doskonale tragizm grzesznej pychy, nieświadomej swej niemocy, nie tykającej Boga, lecz bluźniącej w straszliwy, nadludzki sposób. Nie uląkł się Bóg pyłka stworzenia, którego własna niemoc ukarała dostatecznie. W świetle Improwizacji widać dopiero ogrom miłości Ojczyzny, tak straszliwy, skoro doprowadzić mógł do takiego wybuchu całej duszy. Najserdeczniejsze, najwewnętrzniejsze cierpienia miotały poetą, najokropniejsze męczarnie zadawał mu widok sponiewieranej, maltretowanej ojczyzny.

Z tych walk duchowych wyszedł Mickiewicz zwycięzcą, a jego surowa, wzniosła moralność osą-

dziła je odpowiednio. III cz. Dziadów jest wyrazem przekonania poety, wiary niezłomnej we „wpływ świata niewidzialnego.“ Idea ta jest istotą już poematu kowieńskiego,*) a w Dziadach drezdeńskich dopiero nabiera mistycznych cech walki Arimana z Ormuzdem o duszę poety. Ale Ormuzd zwyciężył, ks. Piotr egzorcyzmował djabła, poeta upokorzył się przed Bogiem, Konrad, powodowany nadludzkim bólem, zbłądził. Był „obłokiem górnym” — ale „błędnym.” A do Boga wznieść się można własną pokorą; tę konkluzję włożył poeta w usta ks. Piotra: „Panie! czemże ja jestem przed Twojem obliczem? — Prochem i niczem. Ale gdym Tobie moją nicość wyspowiadał: Ja, proch, będę z Panem gadał.” W świetle tej prawdy, prawdy bezwzględnej rozumiemy ową „błędność” obłoku konradowego, fałsz ideowy Improwizacji.

Ale ta „szatańska” Improwizacja to najpiękniejszy klejnot poezji mickiewiczowskiej i wogóle polskiej. Bije z niej niezwykła żywiołowość i potęga uczucia. A z treścią harmonizuje forma. Podstawową cechą budowy zewnętrznej jest arytmja: nie należy tego pojmować jako zaprzepaszczenia budowy rytmicznej, lecz jako swoistą cechę: zmienność rytmu. Żywiołowość Improwizacji wymaga dostosowania swoistej melodyki, burzliwej, niezorganizowanej, niejednostajnej, przelatującej jak wicher. Rytm zmienia się od punktu do punktu, od wiersza do wiersza, z których każdy ma inną fizjonomję, długość. Są miejsca o wierszu krótkim, zgrupowanym w ciąg o muzyce jednostajnej, śpiewnej na swój—kosmiczny sposób. Ale po chwili melodja się rozciąga, następuje jej rozprzężenie, wiersz staje się dłuższym. Sama budowa więc zew-

*) Patrz Dziady wileńskie — Ideologja, w opracowaniu M. Konszarskiego.

nętrzna, wersyfikacyjna osiąga to wrażenie, wrażenie żywiołowego potoku uczuciowego, jakim jest Improwizacja. Niezwykłe jej piękno tkwi w formie i treści.

PAN TADEUSZ JAKO EPOS.

Epos jest to ten rodzaj poezji, w którym się wypowiadają wszystkie czynniki twórcze narodu, jego świat duchowy z całokształtem prądów, jakie nurtować w nim mogą. Jeżeli wszystkie siły psyche narodowej skupią się w jednem ognisku, jeżeli genjuszwieszcz narodu uświadomi sobie te potężne, ukryte zasoby energji poetyckiej, jakiej samo życie narodu dostarcza — ludzkość się wzbogaci w nową epopeję. W l czbie tych emanacyj narodowych znajduje się nieśmiertelny epos Mickiewicza.

Mickiewicz był tym wulkanem, przez który wnętrze tajemnicze i potężne narodu przemówiło, przez który wylała się nazewnątrz roztopiona lawa natchnienia. Charakterystyczną cechą „trzęsienia ziemi", które wydało Pana Tadeusza, była żywiołowość: sam poeta nie zdawał sobie zrazu sprawy z ważności swego dzieła. W trakcie twórczości natchnienie rozsadzało przyciasne zrazu ramy idyllicznego poematu na wzór Hermana i Doroty Goethego, stopniowo dopiero urabiała się postać i ideja artystyczna dzieła. Mickiewicz, pisząc swoje epos, nie przestał być Konradem, nie zatracił bynajmniej swej mistycznej łączności z narodem. Minął wprawdzie górny moment „cierpienia za miljony", moment buntu, pokorna religijność X. Piotra zwyciężyła prometeizm narodowy — ale nie minęło gorące uczucie. Uczuciem tem wcielił się poeta w całokształt życia narodowego, wczuł się w niedawną przeszłość — i powstało arcydzieło. Podobnej chwili zawdzięczały swoje istnienie

Iljada i Odyseja, zrodzone genjalnem natchnieniem ślepego rapsoda.

Tęsknota uniosła poetę „do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych, szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych...“ i wyczarowała na tle przyrody litewskiej minione życie, które okiem miłosnem duszy swej widział. A bujne to było życie. Przełom dwóch epok wydał niezwykłą rozmaitość typów: obok ludzi, duszą i ciałem wrosłych w czasy schyłku poprzedniego stulecia — były postaci nowe, o innych idejach i celach. I dojrzał wieszcz niezwykłe piękno w życiu, przeznaczonem wymarciu, w obyczajach, które się chwilę dziejową jedynie utrzymały bezwładnością tradycji, a które już teraz mógł jedynie oglądać pamięcią. Jak w kalejdoskopie przesuwa się przed okiem czytelnika niezwykła ilość wrażeń. Obcujemy z przepysznemi typami szlacheckiemi: są to ostatni ludzie, którzy poza swą epokę przetrwali. Jest tam i „ostatni klucznik Horeszkowa“, i „ostatni woźny trybunalski“, i „ostatni, co tak poloneza wodzi”. Piękne typy, zakonserwowane jedynie twórczem natchnieniem mickiewiczowskiem: ostatni z rodu swego.

Jest sędzia, właściciel obszernego folwarku, zamożny i gospodarny, ambitny, ale miłujący ojczyznę, szanujący staropolskie obyczaje i tradycje, gościnny osławioną staropolską gościnności, Całe otoczenie jego żyje tą zakonserwowaną polskością, której tak godnym jest strażnikiem. „Tam się człowiek napije, nadysze ojczyzny”. Ma obok siebie sędzia ciekawe typy: gadatliwego staruszka Wojskiego i podszytego tchórzem woźnego Protazego. Dla pierwszego żywiołem jest myślistwo i łagodzenie sporów, dla „ostatniego woźnego“ świat cały, to jego dawne sprawy sądowe, jego pozwy, na których życie strawił. Obaj duszą i ciałem oddani Soplicom, należą niejako do

ich rodziny. Antytezą Protazego jest klucznik Gerwazy Mopanku, szlachcic ponury, chytry i waleczny, którego esencją życia jest miłość i wierność dla dawnych panów i nienawiść dla Sopliców.

Obok życia rodzinnego niejako, ześrodkowanego w Soplicowie, epopeja roztacza przed nami obrazy życia gromady szlacheckiej. Jesteśmy w zaścianku. Brać szlachecka radzi. W naradzie bierze udział cała galerja typów. Wspólna im wszystkim jest beztroska jakaś, zawadjackość, w której wyładowują swą energję życiową. Hasło „kropić” najwięcej im do serca przemawia. Nie różnią się od siebie pod tym względem Konewka od Brzytewki, ani Chrzciciel od Szydełka. Odznacza się pośród nich jedynie mądrą powagą szorstki, ale sprawiedliwy stary Maciek nad Maćkami.

Wszyscy ci ludzie tkwią korzeniami w minionej epoce, całe ich życie drga dawnemi, swoistemi pierwiastkami. Ale pragnieniami swemi zwracają się ku przyszłości, skąd wschodzi nadzieja wskrzeszenia ojczyzny, skąd oślepia ich blask sławy boga wojny-Napoleona. Na tle tego niewygasłego mimo niewoli patrjotyzmu jaśnieje postać Soplicy-Robaka, którego szlachetna miłość ojczyzny i wytrwałe dążenie do czynu jest najbardziej intensywnym wyrazem ukrytych często, ale rzeczywistych nastrojów szlachty. Wśród barwnej mnogości typów wyrasta ta wspaniała postać, nawskroś indywidualna, o nadzwyczaj bujnej, wielostronnej duszy, na bohatera epopei.

Ks. Robak nie przesłania jednak sobą całości, lecz harmonizuje z nią jako jej najwyższy wykwit. A jest to rzeczą bardzo ważną: epos nie pozwala ześrodkowywać uwagi na jednym jedynym bohaterze, gdyż odzwierciedla życie całego narodu. Jest więc jeszcze w Panu Tadeuszu sporo miejsca i na inne postaci pierwszoplanowe. Przedewszystkiem należy

wymienić Tadeusza, tytularnego bohatera utworu, młodzieńca hożego, pełnego animuszu i tryskającego życiem. On się przyczyni do zakończenia odwiecznego sporu dwu rodzin przez swoje małżeństwo, jego osoba wpłynie na zainteresowanie się obu postaciami kobiecemi: Telimeną i Zosią.

Drugim przedstawicielem młodzieży jest Hrabia. Nie skupia on bynajmniej w sobie tych cech życia polskiego, jakie tak wybitnie przezierają poprzez inne postaci. Jest to postać pomyślana humorystycznie, jest mistrzoską karykaturą dziwactwem tchnących snobów, jacy się zdarzali w tem zazębieniu dwu epok. Szukający zawsze wrażeń niezwykłych, „romansowych", całokształt życia swego pod tym brał kątem, a jego skłonność do iluzji,*) stawia go w rzędzie krewniaków Don Kichota. Nie jest jednak karykaturą w zwykłem znaczeniu i do postaci ściśle komicznych zaliczyć go nie można.

Na tle tej rozmaitości typów, poprzez słoneczną pogodę i serdeczny humor maluje Mickiewicz cały świat obyczajów i zainteresowań szlachty. Wyzyskuje w tym celu każdą sytuację, każdy epizod. Wiemy, jak szlachta spędza czas, widzimy porządek gospodarski dworku, tryb życia w zaścianku. Poeta wnika nawet w drobnostki codziennego życia i nadaje mu swoisty urok. Ile razy jedzą, co i jak jedzą, jak rozmawiają, czem się gorszą a co szanują, jakim się oddają rozrywkom, a więc zamiłowanie do myślistwa —wszystko to znalazło miejsce w Panu Tadeuszu, wplecione w harmonijną całość. Mamy też charakterystyczne objawy życia publicznego w dawnej Polsce: a więc „ostatni zajazd", oś akcji — oraz konfederację z marszałkiem Podkomorzym na czele.

---

*) Znakomita scena z Zosią w ks. III.

Ale najważniejszą, najcharakterystyczniejszą cechą świata szlacheckiego jest poczucie spójni: wszyscy się uważają za „rodzeństwo". Nie to, iż uniesieni demagogją klucznika, Dobrzyńscy napadną na Soplicowo, swary i porachunki osobiste są rzeczą przejściową: która po chwili będzie zapomniana, zwłaszcza wobec wspólnego wroga.

Pan Tadeusz nie zmienia, nie idealizuje minionej epoki, przedstawia ją realistycznie, a mimo to dzięki podkreśleniu momentów uczuciowych i patrjotycznych — nabiera życie w utworze niezwykłego uroku. Ta szerokość skali w ujęciu całości, wspaniała rozmaitość postaci, całokształt obyczajowości—nadają poematowi tych wszystkich cech, jakie charakteryzują epopeję.

Istnieje wprawdzie pewna różnica między Panem Tadeuszem a eposem homerowskiem: nie znalazło tu swego wyrazu życie całego narodu, z jego wszelkiemi warstwami. Pan Tadeusz jest epopeją życia jednej tylko warstwy narodu, stanowi epos szlacheckie. Możnaby, być może, ze względu na tę wyłączność społeczną, oraz na wyjątkową rolę, jaka przypadła tajemniczej i atrakcyjnej postaci Robaka Soplicy, wreszcie na silne zabarwienie liryczne, jakie wyraża się często w dygresjach poety — toczyć spory o rodzaj poetycki dzieła, kwestjonować jego charakter epopei — zwłaszcza w zestawieniu z nieskazitelną linją epiki klasycznej. Spór taki zgóry jest skazany na jałowość, gdyż trudno poezję podciągać pod ścisłe kategorje klasyfikacyjne, a cechy Pana Tadeusza, stanowiące „odchylenie" od linji homeryckiej o wiele słuszniej jest uważać za rezultat rozwoju i skomplikowania zarówno stosunków społecznych, jak i duszy ludzkiej. Stąd konieczność ograniczenia się do odłamu narodu oraz możliwość niezwykłej, „osiowej" postaci Jacka Soplicy.

Natomiast niezwykły rozmach epicki, spokój i powaga opowiadacza, ogarnianie całości — wszystko to są homeryckie znamiona eposu Mickiewicza. Jedną jeszcze cechę należy podkreślić, cechę bardzo dla epopei ważną. Cały ten świat, do którego zwraca się tęskniąca dusza poety, jest związany z momentem dziejowym o niezwykłej doniosłości, a w świetle tej podniosłej chwili historycznej, nieśmiertelnych poczynań Bonapartego — nabiera niezwykłej mocy gorący patrjotyzm bohaterów mickiewiczowskiej epopei, czyniąc z niej prawdziwe słowo, w jakiem się dusza narodu wypowiedziała.

KONRAD A ROZA WENEDA.

Jeżeli nie wahamy się zestawić tak różnych postaci pod względem symboliki, treści i stosunku do akcji — przyczyną jest rys wspólny, zasadzający sie na pierwiastku zespolenia z narodem. Zarówno dla Konrada, jak i dla Rozy Wenedy istotą cierpień własnych są cierpienia ojczyzny, tragizm ich — to tragizm narodu. Ta wspólność jest zasadnicza, ale obok niej można się czegoś więcej dopatrzeć: jako postaci o zasadniczo odmiennej symbolice różnią się w funkcji ideowej, co jest w ścisłym związku ze stosunkiem duchowym obu wieszczów do narodu, a więc ze światopoglądem Mickiewicza i Słowackiego. Jak Dziady mickiewiczowskie, stanowiące apoteozę cierpienia narodowego, oczyszczającego Polskę z wad w oczach Adama są wyrazem jego stosunku do ojczyzny — u twórcy posągowej postaci Rozy trylogja ideowa Kordjana, Lilli Wenedy i Anhellego podobną odgrywa rolę; stosunek Słowackiego do ojczyzny, przepojony krytycyzmem i gorzkim bólem, z całą wyrazistością tutaj się okazuje. Dlatego poeta umieścił

obok dramatu wenedzkiego bolesny Grób Agamemnona, w którym wady Polaków rzuca narodowi przed oczy.

W świetle tak pojętych przeżyć duchowych poetów, przez pryzmat ich bólu patrjotycznego można obie postaci przez nas omawiane połączyć duchowo z ich twórcami: jak Konrad jest zupełnie wyraźnie literackiem wcieleniem Mickiewicza, tak pod pewnym względem można Słowackiego utożsamić z Rozą Wenedą. Oczywiście będzie to jedynie transpozycja symboliczna, na którą nic więcej ponad moment ideowy nie pozwala. Konrad zaś jest istotnem odzwierciedleniem duszy Mickiewicza w pewnym jej momencie.

Naròd sponiewierany, umęczony torturami, kaźniami i Sybirem — oto niezagojona, krwawiąca rana duszy konradowej, oto jego tragedja, przyczyna Improwizacji, w której wydał walkę Bóstwu o naród — na serca. Walkę tę odbywa sam jeden, wielki samotnik, odsunięty od ludzi swojemi, a przecież nie osobistemi cierpieniami. Na stopniach zgnębionych dusz wsparty, męczeństwem współbraci uniesiony — wyrasta Konrad, nowożytny Prometeusz, ponad ludzkość i staje oko w oko z Wiekuistym. Gromkim głosem donosi Mu o tej wielkiej krzywdzie, jaka się stała na świecie, o miljonie zgnębionych i cierp ących, z którymi się czuje spojonym duchowo. Z dumnem żądaniem staje przed Bogiem, nie pada krzyżem w pokorze przed Jego potęgą, ale sam żąda jej cząstki. „Rząda dusz" chce człowiek-buntownik, aby uszczęśliwić swój naród, aby nim „świat zadziwić."

Czy ma prawo do wydarcia Bogu najwewnętrzniejszej cząstki Jego istoty? Ma, gdyż uolbrzymiony cierpieniem powszechnem, które się jego przeżyciem stało, uświadomiony swoją własną mocą, potęgą swej twórczości wieszczej, panującej nad światem — jest Mu przecież równy. „Cóż Ty większego mogłeś zro-

bić, Boże?" I Konrad jest więc twórcą, i w nim jest coś boskiego, a że brak mu jednego, jedynego atrybutu, więc domaga się od Pana tego nadludzkiego daru. A wtedy zaśpiewa pieśń szczęśliwą, którą Boga przewyższy, spełni względem narodu to, do czego ma, jako z nim współcierpiący, powołanie i obowiązek.

Walczy z Bogiem, gdyż oburzony jego milczeniem, grozi i oskarża. „Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością, Ty jesteś tylko mądrością." Ale walką nic nie wskóra. Konrad jest tylko dumny, a prometeizm jego tragedją. Oskarżenia i słowa gromkie padają w próżnię. To milczenie Bóstwa, do którego nie dochodzą próżne miotania się buntu człowieczego, jest czemś przepotężnie ciężkiem, przygniatającem. Ono to wykazuje słabość Konrada-człowieka, który walczy w istocie rzeczy nie z Bogiem, lecz z własnem przywidzeniem, omamem.

Rezultat tej walki jest jasny, sam poeta go przesądził: Konrad dostał się pod władzę szatana, który zwyciężył próżno broniącego białego ducha i opanowawszy duszę buntownika, tkwi w niej. Dopiero egzorcyzmy ks. Piotra przywrócą Konrada pokorze, zwrócą go Bogu, od którego się oddalił, myśląc w swej dumie, iż ku Niemu podstąpił.

Takie jest nadludzkie przeżycie prometejskie, jakie zapanowało na chwilę, na „iskrę tylko" w jego duszy. W świetle tej chwili miłość ojczyzny płonie tak potężnym płomieniem, iż, kto wie, może rozgrzesza szatański bunt poety. Taki moment ilustruje potęgę uczucia patrjotycznego, gdy jeden człowiek-wieszcz cierpienia ojczyzny na swe weźmie barki, gdy się z nią zespoli tem, co najwewnętrzniejsze, tem co najpotężniejsze: bólem.

Na czemże polega tragedja Rozy Wenedy, jej moment zespolenia z narodem w czem się zawiera? Roza to córka króla narodu ginącego, skazanego na

zagładę. Roza to kapłanka narodu, wieszczka: tem jest jako człowiek, jako postać, ale prócz tego Roza jest symbolem swego narodu, jego wewnętrznej treści, jego losu — a więc tego, co zaprzepaścili wszyscy Wenedzi, narodu synowie. Roza cierpi cierpieniem ojczyzny. Inne jest podłoże tego, inny też stosunek jej osobowy i ideowy do narodu. Konrad to postać cierpiąca w samotnej celi — poza ludźmi, w Konradzie żyje naród wcielony — ale cierpi on poza nim, na uboczu; staje on wobec Boga, ale nie stoi wobec narodu. Roza Weneda jest duchową przewodniczką narodu, jego kapłanką, w niej się skupia jego życie, ona dlań jest sumieniem. Roza jest społecznie z plemieniem związana, do niej się schodzą po wróżby, po rady, ona kieruje Wenedami. Konrad jest samotnym punktem, świecącym oślepiającem światłem, w którem dojrzeć można cały naród, Roza jest ośrodkiem, tkwiącym w łonie narodu, nie poza nim.

Odmienna też jest geneza cierpienia obu postaci. Konrad skarży się Bogu na martyrologję Polski, Konrad cierpi z a Polskę. Roza Weneda cierpi p r z e z swój naród, wskutek jego niemocy ideowej. Idea, pieśń narodu jest zaklęta w harfie Derwida, ale ta harfa w ręku wroga, gdyż król Derwid jest jeńcem; a chociaż Lilla trzykrotną próbą ojca uwolni, harfa zostanie, Wenedzi próżno czekać będą pieśni strun zaczarowanych. Roza wie, że bez tej pieśni nie ostoją się, ale wie też, iż ta pieśń nie zabrzmi. I to jest jej tragedją: ona zna swych Wenedów, wie, że ulegną wrogim najeźdźcom lechickim.

Wróżba jej się spełniła, gdyż wskutek głupiego, przyziemnego kłamstwa Ślaza, wcielenia marności i pospolitości ludzkiej, stała się straszna pomyłka: królewicz lechicki Lechon został zabity w ofierze. Mściwa Gwinona przyśle zamiast harfy skrzynię z tru-

pem Lilli, która zginęła własnem poświęceniem. A choć Derwid chciałby pieśń stworzyć z innych strun, nie harfianych, lecz z włosów zmarłej córki — nie daje to treści duchowej dwunastu wodzom — harfiarzom. Brak im wiary, zaklętej w harfę i straconej. Wenedzi dadzą się gubić bez oporu — jak baranki. A Roza Weneda przeżyje śmierć narodu, śmierć ojca i braci — przetrwa epokę upadku, i zapłodniona popiołami zwyciężonych, zrodzi mściciela. Przetrwa nieszczęście narodu, który nie miał pieśni woli i czynu, — jak los, jak fatum. W tem tkwi jej symbolika. Jest ona stygmatem tego cierpienia narodu, odbieżonego od synów, cierpienia dumnego i niemego, bezlitosnego. Roza — to dusza narodu, płacząca bez łez nad nim, rozumiejąca w okrutnym tragizmie — jego niemoc ideową i jego fatum upadku. To nadaje jej mocy wewnętrznej, która jej nie złamała w najstraszniejszych dla narodu chwilach życia.

Posągowa ta postać pozbawiona jest wszelkich uczuć doczesnych, ludzkich, jest symbolem pośród ludzi. Jej marmurowy spokój to spokój fatum odwiecznego, kroczącego mimo ludzi, ich radości i cierpień, to moc czynu, który nieodwołalnie dokonać się musi. A jeżeli zważymy ogrom tragedji narodu, którego dusza tkwi w Rozie Wenedzie, zrozumiemy, iż ten spokój, ta cisza dla ludzi kryje gigantyzm tragedji, przybierającej cech nadludzkich, w losie tkwiących.

Ale oprócz tego Roza jest tłumaczką myśli samego poety, jej tragizm pozwala nam sięgnąć wgłąb do druidycznej krynicy Słowackiego, z której płyną słowa oskarżenia do narodu. Gdzie się podziała pieśń czynu, wiara w siebie. Dlaczegoście zaklęli ją w harfę, aby ją można było tak łatwo wam odjąć. Tę pieśń należy w sobie dzierżyć, a wtedy przyjdzie zwycięstwo. Tragizm Rozy staje w swem okrucieństwie przed sumieniem narodu, nad którym poeta duma

u grobu Agamemnona. Tragizm ten winien odstraszyć Polskę i wpłynąć, aby w swej duszy szukała strun, dających prawdziwą, jedyną pieśń zwycięstwa.

I tak wyrastają z pośród przędzy myśli i uczuć polskich dwie olbrzymie postaci, przechodzące swą miarą poziom człowieka. Każda cierpi czem innem i inaczej, ale w każdej tem cierpieniem jest naród. A naród win'en zrozumieć zarówno nadludzki prometeizm Konrada, jak i posągowy stygmat swego sumienia — Rozę Wenedę.

BAJRONIZM SŁOWACKIEGO.

Znamienny wpływ, jaki wywarł Byron na literaturę polską, daje się wytłumaczyć niezwykłym urokiem, pod jakim pozostawał niejeden; urok ten tkwi w tym specyficznym charakterze twórczości wielkiego romantyka angielskiego—jaki się unieśmiertelnił pod nazwą bajronizmu. Epoka stanowiła podatny grunt dla podobnych wpływów i oddziaływań. Kult uczucia i wyniesienie indywidum nad otoczenie, rozdźwięk jednostki ze społeczeństwem — stanowiły podstawę t. zw. typów romantycznych, do których przecież wszystkich bohaterów byrowskich zaliczyć należy. Postaci Byrona, noszące na sobie tak odrębne, indywidualne piętno twórcy, harmonizowały z panującemi upodobaniami i poglądami wśród młodych, którzy byli pionierami nowej sztuki — romantyzmu oraz nowych wartości w życiu,

Ta odrębność postaci polega nietylko na skłóceniu z życiem, jest to bowiem ogólna cecha typu „zapaleńca" (takim jest Werter, Gustaw i wiele innych), ale przedewszystkiem na niszczącem, druzgocącem psychicznie działaniu otoczenia, tłumu na bohatera. Sympatja Byrona jest oczywiście po stronie

postaci czołowej, walczącej z uświęconym porządkiem społecznym, kruszącej cisnące ją więzy w dążeniu ku wolności duchowej, ku niekrępowanemu życiu własnemu, poza całością społeczną, poza gromadą, Ten konflikt zasadniczy popycha częstokroć bohatera do zbrodni*), dla której jednak poeta ma zgóry rozgrzeszenie, objektywnie bowiem są wytłumaczone, usprawiedliwione te konsekwencje antyspołeczne, do jakich doszła jednostka. A subjektywnie? W tem leży podstawowa treść duchowa postaci bajronicznych, w tem ich wewnętrzna tragedja. Człowiek, mimo swego negatywnego stosunku do świata, mimo zaprzepaszczenia jego społecznych i moralnych wartości — nie jest pozbawiony uczucia etycznego, i ono stanowi źródło jego cierpień, które go trawią i nadają piętno ponurości, smutku. To są cechy, które wyodrębniają bajronizm jako rys, jako swoistą koncepcję: takimi ludźmi są Giaur i Korsarz. Konflikt objektywny ma swój odpowiednik w walce wewnętrznej, odbywającej się w duszy bohatera: tragizm ma dwa bieguny, społeczny i psychologiczny.

Dla dopełnienia charakterystyki ulubionych postaci angielskiego poety należy dodać ich wielką, pozytywną wartość duchową: są to ludzie wielcy, o silnej indywidualności, cechują się energją i wolą. Poeta często umyślnie otacza ich swoistą tajemniczością,

---

*) Np. Konrad zostaje korsarzem (Korsarz). Oto motywy: „Lecz nie natura stworzyła w Konradzie Srogiego wodza zbójeckiej gromadzie. Zmienił on duszę. Wprzód nim czyny swemi Wyparł się nieba, wojnę wydał ziemi. Zmłodu pan siebie, więzów świata jeniec, Mędrzec w swych słowach, lecz w czynach szaleniec... Zamiast nawzajem wzgardzić zgrają podłą, On przeklął cnotę, jako swych cierpień źródło... Choć znał, zapomniał, że są lepsi ludzie... I obrał sobie za swój cel na ziemi, Za winy kilku mścić się nad wszystkiemi"! (Pieśń pierwsza, ust. XI. przekład Odyńca).

ogląda ich jakgdyby okiem zewnętrznem, niewtajemniczonem. Tak więc oglądamy postać, stajemy się wobec niej cząstką tego tłumu, otoczenia, przez co się potęguje kontrast i wyrazistość indywidualności, z drugiej strony nabiera przez to bohater posmaku niesamowitości, tajemniczej grozy.

Urokowi Byrona, sugestyjności rysunku psychicznego jego bohaterów, swoistemu nastrojowi, jaki jego dzieła przenika—uległ młody Juljusz*). Pewien rys mizantropji, cechujący jego istotę, znalazł oddźwięk w dziełach angielskiego romantyka, z którym poczuwał się do pokrewieństwa duchowego, do podobnego nastroju pesymistycznego. Młodzieńcze utwory Słowackiego, a więc Hugo, Arab, Mnich, Żmija, Jan Bielecki, Lambro, — powstały niewątpliwie pod urokiem autora Don Juana, a wyraźne ślady tego — potrafimy odszukać po pewnej analizie, skoro bajronizm charakterów i sytuacyj nietrudno jest po ich cechach znamiennych rozpoznać. Te „powieści poetyckie”, jak je Słowacki za Byronem nazywał, naogół są utworami, jak na jego miarę, słabszemi, pominąwszy najlepszy — Bieleckiego. Toteż spotkały się one z niechęcią, jakiej zresztą wogóle Słowacki, niesprawiedliwie doznawał. Krytyka przyzwyczaiła się do tuzinkowych naśladownictw angielskiego poety, bez żadnej wartości artystycznej. Utwory Słowackiego nie były jednak czczem naśladownictwem, mimo pewnych wad znamionowały prawdziwy talent, piękną formę, i dowodziły istotnego pokrewieństwa duchowego, wczucia się w Byrona. Nie posiadają one prawdy psychologicznej, są nagromadzeniem niezwykłych sytuacyj, grą wyobraźni rozognionej. Stanowią zwierciadło powiększające,

---

*) Wiemy, iż wpływu Byrona doznał również Mickiewicz (Konrad Wallenrod) i Malczewski (Marja)

w którem się przeglądała dusza poety, przeżywając wielokrotnie swoje nastroje, smutek, niezadowolenie ze świata i otoczenia. W tych właśnie uczuciach Juljusza, w pogardzaniu tłem życiowem, wśród którego przebywał, w rozpęknięciu równowagi duchowej—należy szukać źródeł, podstaw psychicznych wpływu Byrona.

W pierwszym z wymienionych tu poematów wpływ angielskiego poety nie jest tak wyrażny, lecz raczej pośredni. Hugo był pisany pod wpływem mickiewiczowskiego Konrada Wallenroda, którego przypomina tłem dziejowem z epoki walk krzyżacko-litewskich, nastrojem tajemniczości i niepokoju, wreszcie motywem sądów tajemnych, karzących wykroczenia komturów i mistrzów. Piętno bajroniczne Krzyżaka-Hugona polega na znanym już elemencie skłócenia walki z pewnym ustalonym porządkiem, w tym wypadku jest nią naruszenie praw zakonnych: miłość do zakonnicy Blanki. Podeptawszy uświęcone zwyczaje, mieli się wykraść i ujść z klasztoru. Ten motyw ma w sobie zadatek tragicznych konsekwency, gdyż Blanka, przebrawszy się w szaty kochanka, pada ofiarą sądów; miłość skłoniła ją do tragicznego poświęcenia.

W Arabie niema właściwie zgoła żadnej akcji: jest to luźna wiązanka obrazów i uczuć, ilustrujących stan duszy bohatera. Arab pała ku ludziom straszliwą nienawiścią; nietylko do ludzi: przyroda nawet doznaje jego wrogiego stosunku do wszystkiego, co żyje (zasypanie palmy). Stan duszy tego człowieka wyrodził się pod wpływem cierpień młodości, które wyżarły to wszystko, co mogło być w niej lepszego Jest to koncepcja o pokroju bajronicznym, posunięta wprost do ostatnich granic przesady, graniczącej z okropnością.

Mnich jest jakgdyby pewnym oddźwiękiem spowiedzi mnicha — Giaura byronowskiego, oczywiście jedynie pod względem ogólnej inwencji artystycznej oraz uczucia panującego. Istota treści tkwi również w tragicznym konflikcie osobnika z gromadą: Zmiana wiary ojców, przyjęcie „religji niewiernych" chrześcijaństwa skłóciło bohatera ze swem środowiskiem, stało się źródłem jego nieszczęść, (np. zabójstwo ojca w obronie klasztoru przed napadem) — wytworzyło przepaść między nim a jego współplemieńcami i rodziną.

Bielecki i Żmija — mają wspólne podłoże tragizmu postaci czołowych, jednakie tło konfliktu ze swem społeczeństwem. Zemsta i zdrada — oto cechy ich, żródło cierpień nowych, dodanych do cierpień dawnych, wywołanych krzywdą. Bieleckiemu wróg spalił dwór w dzień ślubu, ojciec Żmji był baszą natolskim, który zginął wskutek oskarżenia o zdradę. Szlachcic polski przystaje do Tatarów, napada na wroga i mści się, ale wyklęty — umiera, słuchając słów wyklinającego go księdza. Żmija ucieka do Kozaków, zostaje ich atamanem, napada i bierze wrogiego baszę do niewoli. W pojedynku z wrogiem—ginie. Zło, jakiego doznali od ludzi, osiadło głęboką warstwą w duszach obu bohaterów, wykopało przepaść między nimi a rodakami (zdrada), było wreszcie źródłem cierpienia, przeżywania swego czynu, wyrzutów sumienia, słowem wewnętrznego tragizmu. Sytuacja bajroniczna postaci w obu tych utworach wystąpiła prawie w swej typowej formie.

Postać Lambra, najpóźniejsza w tej galerji typów, tak sobie pokrewnych, jest już związana z pewnym elementem patryjotycznym, gdyż wypadki są rzucone na tło powstań greckich, wiemy zaś, jak bliskie zestawienie obu wysiłków narodowych, helleńskiego i polskiego, żyło w duszy poety. Lambro również od-

znacza się bajroniczną nienawiścią do ludzi, nieszczęście ojczyzny zatruło mu duszę, wyżarło lepsze uczucia, został korsarzem. Gdy nowe powstanie wybuchło, wraca ze swą kochanką Idą do kraju. I nowe powstanie kończy się klęską. Lambro ginie od trucizny. od nadużycia opium.

Oprócz tych młodzieńczych poematów istnieje inny utwór, jeden z największych w poezji Słowackiego — Beniowski, w którym pokrewieństwo z Byronem jest nietylko istotne, ale nawet bliższe niż w powyższych utworach. Ale polega ono na różnym zupełnie pierwiastku. Nie chodzi tu ani o postaci, ani o sytuacje bajroniczne, ale o sam styl, o istotę stosunku poety do dzieła, gdyż treść obu utworów nie ma ze sobą nic wspólnego. Pod tym względem Beniowski łączy się ścisłemi węzłami z Don Juanem. Charakterystyczną cechą obu utworów jest t. zw. ironja romantyczna*), polegająca na lekkiem, ironicznem lub żartobliwem traktowaniu treści, na uśmiechu poety, który wygląda z każdego opisu, z każdej postaci. Swobodny, kojarzeniowy jedynie sposób snucia wątka, ciągłe dygresje osobiste — oto druga zasadnicza cecha utworów, ściśle łącząca się z pierwszą, a u Słowackiego jeszcze bardziej spotęgowana. Boteż pokrewne intencje łączą obu poetów: mianowicie walka na słowa z przeciwnikami, z wrogimi poetami i krytykami. Urocze sekstyny**) Beniowskiego przewyższają newet piękne oktawy**) Don Juana swą lekkością i płynnością, swą cudowną wirtuozerją.

---

*) Podobną cechą odznacza się puszkinowski Eugenjusz Oniegin

**) Oktawa i sekstyna są strofami pokrewnemi: pierwsza składa się z 8 wierszy, w których pierwszy rymuje się z 3 i 5, 2 z 4 i 6, 7 z 8; w sekstynie jest 6 wierszy o następujących rymach: 1 z 3, 2 z 4, 5 z 6.

W taki sposób nieśmiertelny Don Juan znalazł oddźwięk w muzie Słowackiego.

To są najznamieniejsze objawy bajronizmu Słowackiego, polegają ego nie na naśladownictwie, lecz na pokrewieństwie duchowem, na pierwiastku współtwórczym.

WĄTKI IDEOWE NIE-BOSKIEJ KOMEDJI.

Nie-Boska stanowi udramatyzowanie określonych problemów, jakie zaprzątały młodego Krasińskiego, znalazłszy wreszcie ujście, rozwiązanie w poetyckiem wcieleniu. Dwa zagadnienia rozstrzyga poeta: jedno indywidualne, drugie społeczne. Bohater dramatu hr. Henryk odgrywa zasadniczą rolę w przeprowadzeniu obu. Hrabia żeni się z kobietą, która go kocha, i zakłada ognisko domowe. Czemuż jest nieszczęśliwy, czemuż z fatalną koniecznością zburzy kruche szczęście swej żony, przyprawiając ją o obłąkanie i śmierć? Będzie to zgubny wpływ poezji! Ją to potępia poeta, dając jej własności szatańskie. Krasiński odróżnia poezję czynu, rzeczywistości, od poezji egoistycznej, która swojemi wabikami szatańskiemi kusicielką jest człowieka, odrywa go od życia, każe mu gardzić życiem. Jest to walka dobra ze złem: dobrem jest — życie, złem — poezja wyobraźni. Hr. Henryk dostał się w sidła tej fałszywej poezji, która ma na zawołanie złe duchy. Sumienie, poczucie obowiązku będzie usiłowało przeciwstawić się grze djabelskiej, ale walka to nierówna, człowiek ulegnie sile wyższej, której niewolnikiem już jest. Stąd tragizm bohatera, tragizm bezsilnej woli wobec poezji-szatana.

Ale fatalną niemoc wobec swej Pani-poezji przypłaci stokroć okrutniejszą tragedją, niż psychiczną walką. Henryk uległ, odszedł od żony, od dotych-

czasowego życia, odszedł, aby wkrótce się przekonać o próżności, o fałszu tej, co go powiodła za sobą. Wróci, aby spożywać owoce swej bezsilności. Żonę znajduje w domu obłąkanych i wkrótce traci. Ale to mało: poezja jest obdarzona fatalną siłą dziedziczności. Syn jego, Orcio został siłą zaklęcia nieszczęśliwej matki zespolony z tą poezją, w której kobieta widziała jedyną drogę do miłości Henryka; skoro ona ją straciła, niech przynajmniej dziecko będzie przez ojca kochane. I oto Orcio wzrasta obok ojca nieszczęśliwego i nosi w sobie zaklęcie, czy przekleństwo poezji. Jest dzieckiem niezwykłem: chłopak słaby, chorowity jest naturą nadzwyczaj uczuciową, melancholijną, miewa ciągłe wizje. Choroba oczu pozbawia go wzroku, żyje więc własnym światem, fala natchnienia często go unosi, odgradzając od rzeczywistości i wreszcie orzeczenie urzędowej medycyny nadaje mu zrozumiałe dla otoczenia znamię klasyfikacyjne: obłęd, wprawdzie łagodny. Wszystko to stanowi widomy znak tragicznego grzechu ojca, który zrozumiał błąd życia i fałsz złudy.

Taką poezję, której tragiczny wpływ odmalował, Krasiński potępia bezwzględnie. Widać to ze wstępu do części pierwszej; oto co mówi do poety-Henryka: „Ty grasz cudzym ustom niepojęte rozkosze... łzy wyciskasz — suszysz je uśmiechem i na nowo uśmiech strącasz z ust na chwilę... — Ale sam co czujesz?— ale sam co tworzysz? — co myślisz? — Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty sam nie jesteś pięknością. — Biada ci — biada! — Dziecię, co płacze na łonie matki — kwiat polny, co nie wie o woniach swoich, więcej ma zasługi przed Panem od ciebie.” — „Ale i ty cierpisz, choć twoja boleść nic nie utworzy, na nic się nie zda... — Twoje rozpacze i westchnienia opadają na dół i Szatan je zbiera, dodaje w radości do swoich kłamstw i złudzeń —

a Pan je kiedyś zaprzeczy, jako one zaprzeczyły Pana." Taki jest stosunek ideowy autora Nie-Boskiej do poezji fałszywej, oderwanej od życia. Następujące słowa charakteryzują natomiast jego ideał poezji, wspartej o życie, służącej dobru: „Nie przeto wyrzekam na ciebie, Poezjo, matko Piękności i Zbawienia.. bo jednych tych gubisz, którzy się stali żywemi głosami twej chwały." — „Błogosławiony ten, w którym zamieszkałaś, jak Bóg zamieszkał w świecie, niewidziany, niesłyszany, w każdej części jego okazały... — Taki cię będzie nosił gdyby gwiazdę na czole swojem, a nie oddzieli się od swej miłości przepaścią słowa. — On będzie kochał ludzi i wystąpi mężem pośród braci swoich. — A kto cię nie dochowa, kto zdradzi zawcześnie i wyda na marną rozkosz ludziom, temu sypniesz kilka kwiatów na głowę i odwrócisz się, a on zwiędłemi się bawi i grobowy wieniec splata sobie przez całe życie." — Oto jak rozwiązał Krasiński zagadnienie stosunku człowieka do poezji.

Drugiem zagadnieniem udramatyzowanem w Nie-Boskiej jest problem społeczny — rewolucja. Krasiński był przeciwnikiem rewolucji socjalnej, którąby wyrwała lud z jego dotychczasowego stanowiska, obalając przewagę arystokracji i szlachty. Kreśli obraz tej walki, kreśli rozpętanie wszelkich ukrytych namiętności, wyzwolonych prądem wolności u zrewoltowanych, maluje bezwzględność i okrucieństwo „nowych ludzi," prowadzonych przez uczłowieczony rozum i wolę bez serca — Pankracego. Krasiński jest przywiązany do tradycyj rycerskich szlachty, do pańskiej szlachetności, do błękitnej krwi. Lecz ta garstka „ostatnich rodu swego," którzy resztkami walczą z żywiołem buntu — to nie są ludzie godni dawnych ideałów oraz zwycięstwa nad czernią. Do nich to odnosi się motto naczelne Nie-Boskiej: „Do błędów, nagromadzonych przez przodków, dodali to, czego

nie znali ich przodkowie — wahanie się i bojaźń; — i stało się zatem, że zniknęli z powierzchni ziemi i wielkie milczenie jest po nich." Jest to odpowiedź na hamletowskie zapytanie: być albo nie być, które również jest mottem dramatu. A więc ci współcześni zdegenerowani potomkowie bądźcobądź wielkich przodków — zasługują na potępienie. Ich płaskość, tchórzostwo, obłuda — widoczne są z akcji.

Któż jest ich wodzem? Tragiczny hr. Henryk, dzierżący dumnie i szlachetnie sztandar przeszłości. Pośród tych marnot on jeden jest czemś wartościowem duchowo, jego też szanuje wróg — Pankracy. On do ostatniej chwili wbrew szemraniom tchórzliwych obrońców, będzie walczył, nie przyjmie propozycji poddania się od wodza ludu, wreszcie zginie — szlachetny i rycerski. Ale jeden wyjątek wobec całości nikczemnej — nic nie zdziała.

A więc Krasiński potępia obie walczące strony: zgniłych przedstawicieli arystokracji oraz rozpętanych, stylizowanych porodystycznie przez poetę — ludzi buntu, twórców nowego ładu. (Ich obrządki i zwyczaje — to karykatura utopistycznych idej saint-simonistów; obecność przechrztów stanowi jedno z ogniw tego „piekła" ziemskiego: według przepowiedzi o „końcu świata" nie będzie wtedy Żydów, tylko same przechrzty). Żaden z walczących pierwiastków nie da przyszłości, nie będzie prawdziwym twórcą szczęścia. Obie siły są skazane na zagładę. Jedna przez swą słabość, nikczemność, druga — wskutek bezbożności i negacji dotychczasowych walorów. Pankracy, symbol tej absolutnej, straszliwej woli, woli nowego żywiołu — ginie z okrzykiem „Galalaee vicisti", niczem dawny Juljan Apostata. Ten okrzyk, to zaklęta w słowa i czyn śmierć wodza ludu—wiara w zwycięstwo Królestwa Chrystusowego, w które poeta wierzył, nie poddając się pesymizmowi. Na gruzach dzisiejszego

świata, zburzonego przez swą własną negację, zakwitnie nowy świat, który tę negację zwycięży. Niema w dramacie konstrukcji tego nowego, szczęśliwego porządku — niema przebiegu tej walki. Jest jedynie jej zaczątek, jutrzenka „zbawienia słońca" — wskazana przez siły nie z tego świata.

Nie-Boska Komedja to dramat tryumfu zła, Ariman z piekeł zwycięża dobro: przejawem tego jest zarówno rysunek problemu indywidualnego, jak i społecznego — ale zakończenie utworu każe wierzyć w odwet dobra i szczęścia. Na tym obrazie zła, które samo w sobie jest karą, na obrazie zalegającym ziemię całą, którą w wędrówce po niej obejmujemy wzrokiem, odsłaniającym piekielnie obrazy — polega symboliczny związek arcydzieła Krasińskiego z nieśmiertelną dantowską Divina Commedia.

PROBLEM QUO VADIS I IRYDJONA.

Zagadnienie osiowe obu arcydzieł polega na sposobie przeprowadzenia idei zasadniczej. Powieść Sienkiewicza i dramat „poety ruin" są wyrazem zupełnie odmiennych ideologij, wspólność ich polega zaś na tle historycznem, na które ich akcje, zasadniczo przecież różne, są rzucone. Rzym, odwieczne miasto, panujące światu, ale przegniłe, spodlałe — oto rama dla treści powieści i dramatu.

Jest jednak różnica, nietyle wprawdzie jakościowa, lecz ilościowa. Rzym Nerona — to Rzym w rozkwicie, Rzym Heliogabala jest „zgrzybiały," znać na nim bliskość upadku: „Już ma się pod koniec starożytnemu światu"...

Trąd zepsucia obyczajów, upadku ducha dotknął władców świata; widoczne to jest zarówno w Quo vadis, jak Irydjonie, lecz i tu odróżnić można

stopnie. U Sienkiewicza Rzym szaleje, tarza się w ucztach, pławi w winie, nurza w rozpuście i wyuzdaniu, z Cezarem na czele, niepewny jutra, zależny od kaprysu władcy, pół-zwierzęcia, pół-dziecka, ale wszystko to nie sięga jego korzeni jeszcze, które mocno wrosły w ziemię. Zgnilizna idzie od góry, ale daleko jej jeszcze do podstaw tego olbrzymiego gmachu, wzniesionego na przemocy i krwi. Władza panów świata jest mocna i bezapelacyjna, cywilizacja w rozkwicie. W Irydonie zgnilizna doszła już do najwewnętrzniejszych, najgłębszych korzeni. Olbrzym się chwieje, upadek bliski, „wszystko, co w niem żyło, psuje się, rozprzęga, szaleje. Bogi i ludzie szaleją... Gdzie patrycjusze twoi... Gdzie Westalka, wstępująca w milczeniu z ogniem świętym na schody Kapitolu? Gdzie mówce twoi... Gdzie żołnierze legionów... Wszyscy zniknęli jedni po drugich... Motłoch i cezar — oto jest Rzym cały." W Quo vadis widzimy już zacząłek tej olbrzymiej fali barbarów, którzy bez krwi, bez walki rozleli się po Italji. Narazie to jedynie proletarjat, najniżsi, wrzeszczący jedynie: Chleba i igrzysk! W świecie wyczarowanym przez Krasińskiego, to już olbrzymie morze, wśród którego znikają dawni Kwiryci, potomkowie szlachetnych rodów. Niema Rzymian, jest tylko Rzym. Syryjczyk włada tronem, rozkazuje miastu, ogląda go nienawistnem spojrzeniem. Pan świata, ale wróg ludu, kaprysem losu jest cezarem. Jego nienawiść będzie podstawą planu zemsty Irydjona, mściciela Hellady. Neron zaś Rzymu nie nienawidził, on tylko nie mógł znieść jego, bo mu zdrowie odbierał, chrypkę sprowadzał, bo cuchnął przedmieściami. On wreszcie był artystą, który Homera przewyższył, musiał przeto mieć przed oczyma miasto płonące, aby natchnieniem stworzyło pieśń.

Na tle życia bezideowego, pogańskiego, na tle rozkoszy i sybarytyzmu, wykwitu kultury starożytnej,

wspartej na grzbietach niewolników — obaj poeci wplastyczniają swoją ideję przewodnią. Przedewszystkiem rzuca się tu w oczy różnica formalna, artystyczna. W powieści mamy prawdziwe życie ludzkie, życie różnych postaci, w jego codzienności i zbiorowości, mamy rysunki psychiczne, bohaterów, obraz ich przeżyć duchowych i cierpień. Irydjon — to mistrzowskie nagromadzenie symbolicznych skrótów, to sugestyjne szkicowanie, które czytelnik własnem odczuciem uzupełnia w treści, Irydjon wreszcie wykracza poza granice życia ludzkiego, gdyż zawiera pierwiastek nadprzyrodzony. Irydjon Amfilochides jest pod wpływem starca Masynissy, szatana, odwiecznego wroga Bożego. Akcja Quo vadis toczy się zwykłemi drogami ludzkiemi, idea przewodnia powieści jest sprawą wnioskowania rozumowego lub uczuciowego. Moglibyśmy powiedzieć, iż powieść jest w stosunku logicznego poprzedzania względem swej myśli przewodniej, która jest konsekwencją czynów. W Irydjonie zaś treść jest jedynie częściowem wcieleniem „myśli o zemście," gdyż Sygurd-Irydjon jest „synem zemsty." Dramat Krasińskiego jest wybitnie symboliczny, a że symbole poety, zaklęte w dusze ludzkie, żyją i działają, — mają w sobie dużo z człowieka; ale czuje się zarazem, że mają w sobie coś z cieni. Zasadnicza cecha, istotny czar jego poezji tkwi właśnie w tej plastyce idej, które żyją ludzkiem życiem. Tu więc nie dramat jest w stosunku poprzedności logicznej, lecz myśl przewodnia. Co więcej, wyrasta ona daleko poza treść dramatu, wiąże się ściśle z najistotniejszemi zagadnieniami metafizyki etycznej w postaci szatana Masynissy i jego stosunku do Rzymu. Wreszcie w duszy poety ideja przewodnia Irydjona łączy się z zagadnieniami chwili, łączy się ze światem współczesnym w problemie zemsty.

Ideja Quo vadis ma charakter bardziej oderwa-

ny, jest bardziej symboliką czynów ludzkich, niż praw nadprzyrodzonych, jest pieśnią na cześć tego olbrzymiego wpływu etycznego, jaki tkwi w miłości Chrystusa. Jako taką bowiem wyczytać ją można z akcji powieści, Wśród przekwitającego świata pogańskiego, wśród przepychu, jakim się otaczali Rzymianie, wzrasta nowa potęga, zrazu zapoznana i odosobniona, ale zdobywająca sobie coraz to więcej poddanych. Tą niezrozumiałą potęgą, której świat starożytny pyta nadaremnie: Quo vadis*) — jest chrześcijaństwo. Sienkiewicz wyczarował w pięknym sposób ten płomień duszy, jaki stanowiła pierwotna wiara Chrystusa, krzewiona przez jego apostołów: Piotra i Pawła. Wiara ta była istotą życia duchowego ludzi, źródłem ich postępków, podstawą ich etyki, zasadzającej się na dwóch przykazaniach: kochaj i przebaczaj. W imię tej wiary urośli pierwsi chrześcijanie na bohaterów, gdyż zwyciężyli swą ludzką naturę w męczeńskiej śmierci — oskarżeni przez podpalacza o podpalenie Rzymu. Biło w nich jedno potężne tętno miłości powszechnej, słodkiej i głębokiej — miłości człowieka, opromienionej miłością Chrystusa. Wszędzie byli: wśród patrycjuszów i ludu, wśród niewolników, wśród pretorjan i żołnierzy. Gdy hulanki i uczty zapełniały możnym próżnię umysłu i uczucia, obok rozpościerało się potężne swą wiarą królestwo ducha, świat nowy, który ze starym walczył wytrwale i bezwzględnie swoistym orężem — miłością. Im bardziej chrześcijan mordowano, tępiono, tem więcej zwolenników przybywało nowej wierze.**) Czuje się potęgę miłości i rozumie się, iż autor konsekwentnie prowadzi do okrzyku: Galilaee vicisti, który nową

*) Dokąd idziesz.

**) Piękny jest moment nawrócenia i śmierci męczeńskiej łotra i sprzedawczyka, Greka Chilona.

epokę rozpocznie. Taki jest problem i jego roztrzygnięcie w rzymskiej powieści Sienkiewicza; życie zbiorowe, przeciwieństwo dwóch światów, prowadzące nas do tych wniosków, jest wprawdzie tłem jedynie dla akcji osobistej, miłości Winicjusza i Ligji — mimoto tak ściśle się z tym momentem czołowym wiąże i splata, iż trudno tu mówić o drugoplanowości. Osoby nie zasłoniły epoki, nie zasłoniły tej zasadniczej walki umęczonego dobra ze złem, jaka istotę myśli przewodniej stanowi.

I w Rzymie Krasińskiego chrześcijaństwo odgrywa poważną rolę moralną, skoro Irydjon pragnie użyć chrześcijan dla swoich celów i skoro na nich opiera swe najistotniejsze zamysły. W tym celu oddziaływa za podszeptem Masynissy na młodych, zapalnych. W chwili decydującej jednak okrzyk: Do broni! — zawodzi. Czyn zbrojny potępili prawowierni, gdyż negacja świata pogańskiego ma u nich jedynie charakter bierny. W Irydjonie więc wszystkie czynniki mają znamię dośrodkowości, jako odnoszące się do postaci głównej, skupiającej w sobie zarazem ideję przewodnią, problem zemsty. Każdy przeto czynnik będzie albo pomocą, albo przeszkodą. Jak tę ideję poeta przeprowadza wobec tego celu, innemi słowy jak rozwiązuje naczelny problem dramatu? Podwójnie negatywnie. Przedewszystkiem fakty: zamysły Irydjona nie udały się, pomimo iż wszystko rzucił na jadną kartę. Podsunięta cezarowi Heliogabalowi myśl spalenia nienawistnego dla obu (choć z różnych przyczyn) miasta — nie dała rezultatu. Ale jest jeszcze drugi moment, ideowy. Czem Halban dla Wallenroda, tem dla Greka jest Masynissa. Ale Masynissa jest szatanem. Z takim więc pierwiastkiem zespolona jest ideja zemsty. Dzieło szatana potępione będzie narówni z człowiekiem-mścicielem. Masynissa go zabierze ze sobą. Lecz nie jest to potępienie bezwarunkowe

i wieczne. Stanął układ, iż szatan uśpi Irydjona, aby mu po czasie pokazać Rzym zniszczony — pracą wieków. Zemsty nie może dokonać czyn, dokona czas. Wzamian zato — weźmie w wieczyste posiadanie jego duszę. Ale w chwili przebudzenia następuje walka potęg, dobra i zła o duszę Irydjona. Zbawia go wreszcie modlitwa Kornelji, bo kochał Grecję. Masynissa daremnie dopomina się swych praw: „...on moim, on żył w zemście, on nienawidził Romy.” Zupełnie więc niedwuznacznie potępia Krasiński zemstę. Ujęcie zagadnienia Irydjona jest wyraziste przez to, iż poeta nawiązuje do czasów współczesnych. Zbawiony „syn zemsty“ słyszy wyroki, które go posyłają do nowej ojczyzny „na północ“ (do Polski). „Idź i zamieszkaj wśród braci, których ci daję. Tam powtórna próba twoja; bo drugi raz miłość twoją ujrzysz przebitą, konającą“... (męczeństwo Polski)... „Bądź spokojny na dumę i ucisk...: Oni przeminą*), ale ty i słowo moje nie przeminiecie.“ Ideja Krasińskiego zespala się więc tu z pierwiastkiem narodowym, a ujście swe ma również w chrystjaniźmie. Sam dramat zaś jest jedynie ucieleśnieniem fałszywej drogi idei w jej postępie ku szczęściu.

PRZYRODA W POEZJI „UKRAIŃSKICH WIESZCZÓW“.

W poezji „ukraińskiej” przyroda, rzecz jasna, musi odgrywać wielką rolę, będąc tłem dla akcji, która ze wzgledu na swój charakter, „ukraiński” stale się na jej łonie odgrywa. Oczywiście, jest to przyroda ukraińska z jej wszystkiemi charakterystycznemi ce-

*) Ciemięzcy.

chami. Poza tą jednak jedyną wspólną cechą przyroda w twórczości każdego z trzech poetów, Malczewskiego, Goszczyńskiego i Zaleskiego — przedstawia swoistą, indywidualną barwę, będąc przystosowana do treści poetyckiej i do znamion twórczości. A zatem natura harmonizuje z człowiekiem, jego przeżyciami i nastrojami, a zgodność ta jest znakomitym środkiem pomocniczym, którym twórca potęguje artyzm dzieła.

Najwybitniej wyraża się ta cecha natury jako środka artystycznego — w Marji Malczewskiego. Malczewski umie odczuwać wzniosłe piękno przyrody: w przypisku do ust. XI pieśni I opisuje wrażenia, jakich doznał na szczycie Mont-Blanc: „Nic jednak wspanialszego i dzikszego, jak widok z góry Mont-Blanc; ale gdy różny zupełnie od znajomych, inaczej go sobie wyobrazić niepodobna, jak wystawiając się uniesionym przez jakiego dobrego czy złego Ducha w chwili, gdy Bóg Chaos utwarzał! Wszystko, co dziełem człowieka, znika przez swoją miłość; tysiące gór olbrzymich z granatowemi szczytami lub śnieżnemi tarczami, niebo prawie czarnego koloru, słońce przyćmione... nadludzkiem jakiemś czuciem i uczuciem przejmują śmiertelnika“.. Ta nadludzkość wrażenia uderzyła poetę i ona to przenika opisy natury, jej krajobrazy w poemacie. Charakterystyczną cechą tła krajobrazowego Marji jest jego wygląd równinny, jednostajny. Żywiołem zasadniczym jest tu step ze swemi olbrzymiemi, nieodrzewionemi obszarami i kurhanami. Oko napróżno szuka dla siebie punktu oparcia, aby spocząć: gubi się w niezmierzonej przestrzeni. Niema więc surowości, ostrości górskiej. Owo „nadludzkie czucie i uczucie“ przejawia się w swoistej, smętnej zadumie, niezmierzonej i bezgranicznej — jak step.

Cały poemat jest przepełniony smutkiem, a tło przyrody jedynie go potęguje. Poeta przytem dobiera słów, aby wrażenie bezkresności stało się dominu-

jącem; między innemi podkreśla to ciągle w opisach, wydobywając z przyrody jej nieskończoność, aby nią przytłoczyć czytelnika. „I długo i daleko słychać kopyt brzmienie, Bo na obszernych polach rozległe milczenie". (I, II.) — „I ciche, puste pola — znikli już rycerze, A jakby sercu brakli żal za nimi bierze. Włóczy się wzrok w przestrzeni, lecz gdzie tylko zajdzie, Ni ruchu nie napotka, ni spocząć nie znajdzie". (I, VIII).—„I pusto, smutno, tęskno w bujnej Ukrainie" (II, XX). — Czuć w tem duszę poety, która się zespala z wszechsmutkiem, dostraja go do siebie i sprawia, że wieje on z każdej karty, z każdego wiersza poematu. Beznadziejny pesymizm przenika cały ten świat „Marji", harmonizuje z akcją, odbiera cień nawet wesela, zwłaszcza że pesymistą jest sama przyroda.

Malczewski często używa charakterystycznego efektu, aby spotęgować nieskończoność przyrody. Czasami bezruch stepów jest zakłócony przez człowieka, który przebiega olbrzymie przestrzenie na swoim wiernym koniu. Ten moment dynamiczny odsuwa poeta w dal, w perspektywę, ażeby nie zakłócał panującej jednostajności. Celowe oddalanie przedmiotów nadaje im swoistych, niesamowitych znamion: zatracają swoją realność, stają się jakiemiś powietrznemi, nieziemskiemi fantomami. „Pędzą — a wśród promieni zniżonego słońca, Podobni do jakiegoś od Niebianów gońca". (I. II) — „... naprzeciwko jasnego obłoku, Jak Rycerze powietrzni wydali się oku." (II, VII).

Nastrój zadumy lub smutku wzmacnia się również przez to, iż poeta lubuje się w porze dnia, kiedy światło walczy już z ciemnością, kiedy niskie słońce wydłuża cień w nieskończoność, a swoisty blask nieba potęguje niesamowitość. Albo noc. Niema zaś dnia w pełni rozkwitu z radosnem słońcem, otulającem świat swem złotem.

O ile rozległy smutek tkwi w przyrodzie Marji, harmonizując z nastrojem i akcją poematu — zupełną zgodność przyrody z człowiekiem spostrzegamy również w jedynym „kozackim“ utworze Goszczyńskiego: w Zamku Kaniowskim. Za życia poety podniosły się głosy oburzenia i protestu przeciwko nagromadzeniu tylu strasznych obrazów, okrucieństw, mordów, wreszcie przeciwko eposowi kozackiemu. („Szanuj, szanuj miłość bratnią” — wołał Goszczyńskiemu Fredro). Bo też autor Zamku jest prawdziwym poetą okropności, tak jak Malczewski jest poetą smutku. To też tłem nie będzie tu jednostajna, bezkresna przyroda stepowa, zamiast tego poeta maluje dzikie wybrzeża Dniepru, pokryte urwistemi skałami, otoczone czernią puszcz, ogłuszające szumem burzliwej wody. Ulubionem tłem Goszczyńskiego jest czarność, noc, toteż wszystko dzieje się przeważnie w nocy. Wogóle krajobraz Zamku Kaniowskiego przestrasza, strach jest jego celem i charakterem. Harmonja z akcją, pełną okropności — posunięta aż do ostatnich granic. Na tle urwistych brzegów rzeki, po jarach i górach„ rozpierzchnięte“ — wznosi się miasteczko, strzeżone przez zamek, który wraz ze swemi wieżami podobnym się zdaje olbrzymowi tajemniczemu. Od tego obrazu rozpoczyna się poemat. „Wietrzna jesienna zawyła noc zdala. Warzą się wiry w zamąconem łożu; Wre chmur kłębami i niebo, jak fala; Złośliwy obłęd igra po rozdrożu” (I, 2). Taka noc, oświetlona księżycem, „co wyjrzy czasami“, panuje nad krajobrazem. A gdy się ukarze „cień zmarłego słońca“ (księżyc), widać Dniepr, odcinający się od czarnego boru, mieniący się blaskiem wśród zbielałych piasków urwistego brzegu.

Aby mieć całokształt krajobrazu, otaczającego Kaniów, należy wraz z kozakiem Nebabą wedrzeć się na szczyt drzewa i rzucić okiem w przestrzeń: „Jak

tylko zajrzeć, wokoło tumany*), Snują się jary, wstają w piątrach wzgórza; Śród nich gdzieniegdzie lasek się zachmurza; Błyszczy dnia resztą dach zamku blaszany; Błyszczy na prawo Dniepr dołem rozlany. W błędnej z tysiącznych węzłów plątaninie Liczne się drogi na lewo rozbiegły: To skrętnym wężem pełzną po wyżynie, To się jak wstęga snują po równinie, To w paszczach jaru giną niespodzianie, — Aż razem znikną w dalekim tumanie". (III,8). W takiej przyrodzie lubuje się Goszczyński; czem w Marji jest niezmierzony step, tem tutaj Dniepr i puszcze. Gdy Malczewski każe pędzić przez obszary niezmierzone, a tupot konia roznosi się w dal, w Zamku Kaniowskim albo słyszymy plusk wioseł, albo śledzimy kozaków, z trudnością przedzierających się przez tajemnicze zakątki borów.

Zupełnie inny charakter ma przyroda w poezji Zaleskiego. „Śpiewak ukraiński" nie wczarował w swe utwory bezdennego smutku Malczewskiego, nie lubuje się też w okropnościach autora Zamku. Poezja jego pełna jest beztroski radosnej, przepojona melodyjnością, muzyką. Sam mówi o sobie, iż śpiewa jak skowronek (w wierszu Śpiew poety), a Mickiewicz nazywa go słowiczkiem. Ten radosny nastrój przenika i tło krajobrazowe poezji Zaleskiego. Te same stepy, jary — ani śladu jednak nieskończonego smutku, ani cienia dzikości srogiej; nabrały jakiejś wesołości słonecznej, jakiejść świeżości. Bujna i radosna swoboda kozacka przenika dusze ludzkie, przenika i naturę. Przenika ją często wbrew zmartwieniom doczesnym człowieka, staczając walkę z jego chwilowym smutkiem. „Szedłem tedy, a po drodze, Choć kraj piękny i dzień miły, Barwą, blaskiem wzrok nęciły, Smutek sercu ciężył srodze". (Rusałki II).

*) mgły.

Ulubioną porą dnia dla poety jest rozkwit blasku w południe, kiedy pod wpływem słońca przyroda się raduje. W Rusałkach jest opis krajobrazu: i rzeka, i łąka, bór, wioska, kościół — wszystko się kąpie w tej radości słońca. „A na niebie żadnej chmurki, Słońce sieje blask wspaniale, Po dnieprowych wód kryształe, Między skały i pagórki".

Widzimy tedy, że motyw tła krajobrazowego różnemi kroczy drogami u tych poetów, a jedyną tu, dość luźną zresztą, spójnią jest charakter ukraiński przyrody. Ale to mało, gdyż jest i wspólna zasada, którą łatwo zaobserwować. Jest nią zasada harmonji tła i akcji, natury i człowieka. Każdy z poetów inną treść obrał, inne uczucia przelał w nią, toteż inne oddziaływanie krajobrazu wykazał. Przyroda już to zieje bezkresnym smutkiem, maluje się równiną, jednostajnością, w którą się człowiek wtapia, już to przeładowana jest niesamowitemi koszmarami strachu, tchnąca dzikością i surowością, stworzona do tego, aby okrywać okrucieństwa i mordy, już to wreszcie drga promienną, łagodną radością, która przenika ją całą i spływa na człowieka. To dostrojenie przyrody do uczucia panującego w utworze, tak ważne jako wyraz artyzmu, stanowi jedno z najważniejszych znamion piękna w twórczości „wieszczów ukraińskich".

JAK POJMOWALI MIŁOŚĆ OJCZYZNY KOCHANOWSKI, SKARGA I STASZIC.

Jeżeli bujnie się krzewiące życie polskie mogło niejednokrotnie wykazywać brak ducha obywatelskiego — nie można bynajmniej tego samego twierdzić o literaturze. Literatura Niepodległej Polski nietylko była pokarmem dla uczucia lub wyobraźni, lecz była przewodniczką życia i jego sumieniem. Ta jej znako-

mita rola wyrażała się w podniosłych, idealnych tendencjach, które w niej istniały.

Podstawowa ideja, która przenikała całe piśmiennictwo, poezję i prozę — to szlachetnie pojęty patrjotyzm, to ofiarna miłość ojczyzny. Wymienieni pisarze, najznakomitsi w literaturze przedmickiewiczowskiej, byli wybitnymi przedstawicielami myśli patrjotycznej. Idea poświęcenia jednostki dla dobra państwa jest wspólną istotą ich przekonań, a zasadnicze przeciwstawienie wszelkiemu egoizmowi, wszelkim objawom nieszlachetności współczesnych — oto ich postawa wobec życia.

W tej wzniosłej idei, jaką jest Ojczyzna, każdy z nich jednak zwrócił uwagę myślą i uczuciem na inny moment, a to zgodnie z własnem usposobieniem duchowem oraz epoką, w której żył i działał. Kochanowski i Skarga — to synowie wieku odrodzenia, Staszica okres — to „oświecenie", racjonalizm.

Kochanowski jest przedewszystkiem poetą. Ojczyznę kochał całem swem sercem, ale pióra jej nie poświęcił jako wyłącznemu celowi. Kochanowski tworzył, gdyż taka była potrzeba jego duszy. Wyraźnie przecież mówi: „Sobie śpiewam a muzom." Że w poezję duszę swą włożył, myśli swoje wyraził i uczucia, więc nic dziwnego, iż i ta piękna miłość ojczyzny przemówiła, i przemówiła gorąco. Mimoto utwory jego patrjotyczne nie stanowią najwyższego momentu jego muzy, która najgłębiej i najpiękniej przemówiła w Psałterzu i Trenach. Ale nie odbiera to wartości poważnemu pięknu na grecki wzór pisanej Odprawy Posłów oraz nieledwie satyrycznemu „Satyrowi albo dzikiemu mężowi."

Satyr charakteryzuje dobitnie upodobania poety i jego pogląd na obowiązki syna ojczyzny. Występuje Kochanowski jako obrońca upadającego ducha rycerskiego, jako piewca dawnej przeszłości orężnej,

przeciwstawiając się nowemu trybowi życia — gospodarowaniu, zdobywaniu bogactw i zbytkom. „Dalekoście się od swych przodków odstrzelili, A prawieście na nice Polskę wywrócili. Skowaliście granaty na pługi, A z drugiego już dawno w kuchni rożen długi.” Polska urosła dzięki mężnym bojom, stąd pochodzi jej wolność, jej znakomitość, a obecnie wyrodni potomkowie zapomnieli o górnej przeszłości, o obowiązkach względem Polski bezbronnej.

Satyr Kochanowskiego — to głos wołający o nawrót do świetnych tradycyj, to protest przeciw znamiennemu zjawisku jego czasów: wybitnej i szybkiej przemianie rycerstwa na stan ziemiański, w związku z przewagą ekonomiczną i społeczną szlachty, która wówczas osiągnęła swą hegemonję. Od tej współczesności uciekał poeta wyobraźnią w dawne czasy i z lubością wspominał czyny oręża polskiego, a więc Grunwald i bohaterską śmierć Władysława Warneńczyka.

Inną stronę patrjotyzmu uwydatnia Odprawa. W niej tkwi wysoki duch obywatelski, polegający na potępieniu tych wszelkich objawów, które krótkowzrocznie godzą w całość państwa. W antycznej legendzie, związanej nierozerwalnie z nieśmiertelną Iljadą, dostrzegł artysta i obywatel jądro idei, która tak dobrze przystawała do każdego czasu, do każdego społeczeństwa. Egoizm, prywata Parysa, ciemnota i tępota polityczna „sejmu” trojańskiego wywołały groźną i zgubną wojnę: posłowie greccy odjechali odprawieni, bez Heleny, złorzecząc „nierządnemu i zginienia bliskiemu królestwu,”. Kochanowski miał przed oczyma sejm polski z jego wszystkiemi wadami, a z tego punktu widzenia tragedja Kochanowskiego jest przestrogą. Wielki poeta nietylko pierwiastek rycerski uważał za nieodłączny od miłości ojczyzny, lecz obejmował tę miłość szeroką skalą rozumu

politycznego, jakiego wymagać należy od dzierżących losy państwa. Należy wytępić Parysów i ich zauszników. Patrjotyzm Kochanowskiego — to pięknie brzmiąca struna jego duszy, która znalazła wyraz w twórczości.

Dla Skargi patrjotyzm jest treścią życia, treścią całej jego działalności kaznodziejskiej i piśmienniczej. Całą żarliwość swego gorącego serca poświęcił na ołtarzu szczytnego hasła: Bóg i Ojczyzna! Wymownym tego dowodem — Kazania sejmowe, w których świętobliwy mąż nauczał i objaśniał, przestrzegał i gromił, nakłaniając posłów do jednego, pięknego celu. A ten cel, miłość ojczyzny, jest wszystkiem, jest istotą konieczną wszelkiej działalności w Rzplitej, jest on nakazem Chrystusa, powszechnem prawem miłości bezinteresownej i wielkiej. Należy więc do dobra powszechnego dążyć wytrwale i energicznie, w zgodzie i bez „roztyrek sąsiedzkich," w poszanowaniu powagi i władzy króla, która choć nieabsolutna, musi jednak mieć swój walor.

Najznamienniejszą cechą patrjotyzmu w pojmowaniu Skargi jest zespolenie jego z katolicyzmem, z religją Chrystusa, w jej najczystszej, najwierniejszej postaci. Dlatego był zagorzałym przeciwnikiem reformacji a gorącym działaczem w sprawie unji brzeskiej.

W dwóch rzeczach upatrywał natchniony kaznodzieja źródła upadku, jaki Polsce grozi. Jednym była niezgoda, którą piętnował, a która tak wyraziście przejawiała się w sejmie, pośród braci poselskiej, drugim — nadmierna, „złota" wolność, wolność w pojmowaniu szlachty. Szlachta była wówczas czynnikiem dominującym politycznie i społecznie, a rozzuchwalona swoją przewagą, sięgała nawet do podnóża tronu królewskiego. Skarga rozumiał niebezpieczeństwo stąd płynące, toteż piętnował tę wybujałość wolności szlacheckiej, zwłaszcza, iż wtedy już

spostrzegał niebezpieczeństwo „królików" czy „królewiąt," którym szlachta się dobrowolnie zaprzedawała. Był to zaczątek przyszłej anarchji politycznej, tak zgubnej dla Polski. Skargi patrjotyzm nie mógł tego nie ganić. Skarga był prawdziwem sumieniem narodu: jego miłość ojczyzny, tak jak on ją pojmował, była ideałem, z którem życie było w rozdźwięku, i który nad tem życiem bolał.

O ile Skarga dostrzegał chorobliwe znaki na ciele Państwa, Staszic był już świadkiem jego agonji i przeżył jego śmierć. W tragicznym wysiłku sprzęgła się jego gorąca miłość ojczyzny w celu ratowania jej zagrożonego bytu. Ratunek widział Staszic, jak i inni światli mężowie, w przywróceniu sprawiedliwości społecznej i rozumnie pojętej silnej władzy państwowej. Są to istotne cechy miłości ojczyzny, momenty zasadnicze obowiązku Polaka w ujęciu Staszica.

Te postulaty, jakich Staszic wymagał od „naprawy Rzplitej" nie tylko były podyktowane sytuacją aktualną kraju, który trzeba było energicznie ratować — ale łączyły się z całokształtem prądów „oświecenia," jakie kultywowały światlejsze umysły. Zasadą ich było prawo naturalne człowieka do wolności swej natury, skąd płynęły nowe poglądy na obywatela, nietykalność osobista, demokracja.

Podstawą społeczną tych ruchów był wzrost samowiedzy politycznej mieszczaństwa, które się już domagało zrównania praw, czując się czynnikiem oddawna dojrzałym. Staszic całą duszą i sercem przejął się ideami postępowemi i był ich gorliwym szermierzem. Nie pojmował patrjotyzmu w oderwaniu od sprawiedliwości społecznej. Państwo dopiero wtedy może być potężne, o ile wszyscy jego obywatele są szczęśliwi, korzystają z pełni praw. Dlatego domagał się zupełnego zrównania praw dla mieszczaństwa.

W ten sposób Polska mogł by zyskać nowych synów-obywateli.

Przedwcześnie może było żądać jakichś awansów politycznych dla chłopów, pragnie więc Staszic zapewnić im przynajmniej ochronę prawną, nadać choćby to minimum człowiecze, jakiego nie posiadali, a bez czego nie można myśleć o pozyskaniu ich dla państwa. A samo ich położenie ciężkie było nie do ścierpienia, i światły umysł Staszica musiał na to zwrócić uwagę, boleć nad tem. Obrona chłopa nie po raz pierwszy była podejmowana przez patrjotów: już w XVI wieku tacy ludzie jak Modrzewski i Skarga potępiali szlachtę za ucisk wsi. Ale przed Staszicem nie występowano z tak konkretnem ujęciem kwestji, a zresztą społeczeństwo nie dojrzało jeszcze do idei emancypacji chłopa. Głos Staszica zaś nie był już wołaniem na puszczy, mógł liczyć na oddźwięk i zrozumienie. W imię hasła, iż człowiek jest poddany prawa, a nie innego człowieka, w imię koncepcji, iż „społeczność jest jedną moralną istnością, której członkami są obywatele" — występuje autor Uwag i Przestrogi z całą energją swej duszy gorącej przeciw uciskowi i ciemiężcom.

Nietylko jednak tę stronę rozumie Staszic w stosunku Polaka do Polski: to jest jedynie podstawa, warunek sine qua non miłości ojczyzny, ale jeszcze nie sama miłość. Głosi on ideję zupełnego oddania jednostki względem społeczeństwa. Obywatel jest nietylko członkiem całości państwowej, nietylko więc państwo ma pewne zobowiązania względem niego, jest on własnością, jakby wyrazić, społeczności i dlatego oddać jej winien swoją wolę i swoją moc osobistą. Charakterystyczną więc cechą koncepcji staszicowskiej jest pełnia obustronnego stosunku miłości i obowiązku, jaki powinien łączyć jednostkę z całością społeczno-państwową. To jest ideał i myśl przewodnia.

Ale obok tego Staszic myślał o pewnych rzeczach doraźnych, natury wyłącznie aktualnej. Taką była kwestja odpowiedniego rządu, któryby wywiółd Polskę z upadku i przeprowadził reformy, mające ten ideał zrealizować.

Podstawą jest rekonstrukcja sejmu i władzy królewskiej. W sejmie powinny zginąć raz na zawsze stosunki dotychczasowe, których kwintesencją jest liberum veto, plaga Polski, nurzająca ją w anarchję i bezrząd. Głupota lub egoizm jednego posła rozsadza wartość prawodawczą instytucji swojem jednem veto, a więc zamiast jednomyślności zasadą powinna być przewaga większości.

Znamiennem dla patrjotyzmu Staszica jest jego ustosunkowanie się do władzy królewskiej. Ideałem państwa jest republika, taką też chciał widzieć Polskę. Ale ten zapalony republikanin chowa w kąt swoje zasady, rozumiejąc, iż teraz na to chwila nie pozwala, i domaga się wzmocnienia powagi królewskiej przez zarzucenie dotychczasowej obieralności: król winien być dziedzicznym. Republikanizm Staszica przejawił się w jego pojęciu o władzy królewskiej, która de facto jest znikoma. W ten sposób król jest, jakbyśmy dziś powiedzieli, ukoronowanym prezydentem. Cała natomiast władza prawodawcza i wykonawcza tkwi w narodzie, t. j. w sejmie. Charakterystyczną cechą patrjotyzmu Staszica jest demokratyzm: Staszic jest dzieckiem wieku oświecenia.

Takich to ludzi czci literatura polska za ich myśli, uczucia, i ideały: tacy to ludzie są na większym wykwitem myśli patrjotycznej w Polsce. Zarówno Kochanowski, jak Skarga i Staszic pragnęli tego samego, dobrej, szczęśliwej, silnej Rzplitej, gdzieby Polakom było dobrze. Wspólną ich ideją jest hasło, które tak pięknie Mickiewicz wyraził: „W szczęściu wszyst-

kiego są wszystkich cele." Do ideału dążyli tak, jak im dusza i sumienie — wskazywały.

IDEAŁY WIEKU OŚWIECENIA A POZYTYWIZM.

Okresy myśli ludzkiej, obejmujące sobą dobę romantyzmu, charakteryzują się jednakową rolą dziejową oraz wspólnością idej. Wspólność tę najogólniej można oznaczyć przewagą rozumu. Następstwem epok w kulturze umysłowej rządzi niejako powszechne prawo rytmu: po hegemonji uczucia, po rozluźnieniu pęt rozsądkowych — następuje reakcja, polegająca na powrocie do władzy intelektu. Objawem tego prawa antytez jest przeplatanie się okresów o przeciwnym podkładzie ideowym: nabrzmienie intelektualizmem poprzedzało romantykę, a po niej nastąpiło ponowne panowanie rozumu. Istota tych tendencyj ogólnych ducha leżała w głębi psychiki, gdyż rzecz znamienna, przenikała wszystkie jego objawy, wpływając na obyczajowość i sztukę, wreszcie wiążąc się z dążnościami społecznemi. Racjonalizm i pozytywizm mają z tej racji pokrewne oblicze dziejowe, i w świetle tej wspólności rozumiemy ich rolę w historji kultury.

Korzeniami wzrastają ideały „oświecenia" w myśl filozoficzną angielską, w pracach Locke'a znajdując podstawy rozumowe. Drugim filarem dla racjonalizmu jest Kartezjusz, a jego znany aforyzm „cogito ergo sum" — doskonale wyraża w oczach naszych charakterystykę kierunku. Odrzucanie rzeczy kolidujących z rozumem, trzeźwość filozofji, rozwój badań przyrodniczych, stanowiący jakby prodrom dla ich późniejszego rozkwitu w XIX stuleciu — stanowią znamienne objawy racjonalizmu. Zdobywa sobie należną rolę doświadczenie, chociaż nie dochodzi do takiego kultu, jak potem, już w epoce poromantycznej. Ale już teraz mamy znakomite badania takich przyrodników jak

Newton, Boyle, Lavoisier i in., już teraz przytem wiele umysłów kultywuje materjalizm (np. wśród encyklopedystów).

W życiu religijnem zaważył racjonalizm bardzo wydatnie i oczywista — jako zagorzały przeciwnik. W tym sensie stanowi on wybitną reakcję wobec rozkwitu katolicyzmu, wobec „okresu jezuickiego”. W przeciwieństwie do gorącego zajęcia się człowieka religją, jako podstawowym składnikiem duszy, w czasach reformacji i reakcji katolickiej — znamienną cechą nowej tendencji intelektualnej jest przeto zeświecczenie umysłu, chłodny stosunek do kwestyj teologicznych. Nowe zdobycze naukowe, otrząśnięcie się ze sposobu myślenia dogmatyką religijną — sprawiły, iż w świetle nożyc intelektu światopogląd religijny stracił swoją podstawę, iż wyobrażenie Boga uległo gruntownemu przekształceniu. Wynikiem tego był tak charakterystyczny dla wieku oświecenia deizm. Zasadzał się on na odgraniczeniu Boga od świata: Bóg jest jedynie stwórcą, a nadawszy światu istnienie na podstawie niezłomnych praw, nie narusza jego porządku żadną dorywczą interwencją. Natomiast teizm religij ma za swój punkt zasadniczy w koncepcji bóstwa ów pierwiastek ciągłego zespolenia woli bożej z biegiem świata. Racjonalizm więc zadał Bogu śmierć cywilną, a jego konsekwencją mógł być i był czasami ateizm.

Chcąc mieć zupełną charakterystykę racjonalizmu jako materjału porównawczego dla poromantycznego pozytywizmu — należy oświetlić jego znaczenie społeczne. Pod względem społecznym znamionowały racjonalizm wogóle dążenia wolnościowe, począwszy od tolerancji religijnej, a skończywszy na atrybutach obywatelskich, które w owych czasach były nowością. Uwieńczeniem ich była francuska rewolucyjna deklaracja praw człowieka i obywatela. Podkładem socjal-

nym tych tendencyj było przyjście do głosu „stanu trzeciego“ czyli mieszczaństwa, które już dojrzało do roli dziejowej — a więc działało lub inspirowało pośrednio działania. Podstawą rozumową tych dążeń społecznych były założenia racjonalizmu, dotyczące człowieka i jego „praw naturalnych“. Dążenia społeczno-polityczne wieku oświecenia nie stanowiły jednolitego systemu, gdyż należą tu zarówno radykalizm mieszczański, który dał rewolucję francuską, jak i umiarkowana teorja monarchji konstytucyjnej Montesquieu'a, a wreszcie „światły absolutyzm” monarchów. Ten ostatni — synteza światłości i absolutyzmu — nie stanowił wartościowego społecznie systemu, lecz był raczej swoistą polityką władców, dążącą do odwrócecenia uwagi od istotnych reform.

W porównaniu z dążeniem „oświecenia“ przedstawia pozytywizm drugiej połowy XIX wieku wiele podobieństw. I pozytywizm łączy się w swych podstawach rozumowych z filozofją i to filozofją, mającą wiele pokrewnych pierwiastków. Jak racjonalizm szedł w parze z filozofją Locke'a, sceptycyzmem Hume'a i materjalizmem encyklopedystów, tak i prąd umysłowy poromantyczny miał swój odpowiednik w filozofji Comte'a oraz materjaliźmie przyrodników. Nowa filozofja tem się jednak różniła od starej, iż była bogatsza w poznanie olbrzymiej syntezy Kanta i manowców idealistów jak Schellinga, Fichtów, Hegla i in. Ta sama trzeźwość, kult doświadczenia, i to nawet głębszy, a pierwocinami sięgający jeszcze czasów przed racjonalizmem, mianowicie Bacona, odrzucanie niezgodnych z rozumem poglądów — słowem platforma filozoficzna pozytywizmu i racjonalizmu wprost tożsama.

Pod względem religijnym o tyle zbliża się pozytywizm do koncepcji deistycznej, iż nauka wogóle

osłabia żywość religji, rozluźnia związek Boga z światem. Należy jednak zwrócić uwagę, iż deizm jako system wyraźny nie występuje tu i że brak żywego związku nauki z religją bynajmniej nie wyłącza wiary w Opatrzność. Prawda, iż materjalizm, a nawet czysty comtyzm doprowadzał do ateizmu, ale nie są to objawy znamienne dla całokształtu prądu. Zresztą nie miał on spełnić tego burzycielskiego znaczenia względem dogmatyki religijnej z jej konsekwencjami społecznemi i jezuityzmem, jak prąd krewniaczy dawny. Były to czasy już zupełnie nowożytne, kiedy sprawy teologiczne zatraciły swe znaczenie osi życia, jakie niegdyś posiadały. Przytem romantyzm był nietyle odnowieniem religijności oficjalnej, ile specyficznych koncepcyj o zabarwieniu mistycznem, co znalazło tak znamienny a piękny wyraz w twórczości trzech wieszczów. Te były wszystkie przyczyny, iż znaczenie religijne pozytywizmu było niewielkie.

Natomiast bardzo ważna była jego rola społeczno polityczna: problemy te stanowiły jego podstawowe znamiona, a działalność społeczna była istotną placówką pozytywizmu. Bo też w wewnętrznych potrzebach ekonomicznych społeczeństwa szukać należy jego źródeł, w hegemonji klasy mieszczańskiej i rozwoju gospodarki kapitalistycznej — jego podkładu. Społeczny charakter pozytywizmu jest wyraźniejszy, niż to konstatujemy u racjonalizmu, toteż jego społeczne znaczenie bez porównania jest wybitniejsze. Hasło twórczej „pracy organicznej“, dążenie do rozwoju handlu i przemysłu — są charakterystycznemi znamionami tendencyj tych, które podporządkowały sobie nawet cele polityczne, odkładając je na stosowniejszą chwilę — czem oczywiście nie bez wpływu były opłakane wyniki powstań. Stąd właśnie bankructwo wszelkich idealizmów, wszelkiego mierzenia sił na zamiary.

Tak więc inny był w zasadzie podkład socjalny obu pokrewnych prądów, tutaj rozważanych. Jedną jednak wspólność należy tu podkreślić. Nie jest dla uważnego badacza tajemnicą, iż tendencja, idea o walorach społecznych musi mieć swój podkład, musi mieć dla siebie grunt przygotowany, a więc jest objawem dojrzałości epoki czyli „ducha czasu". Zarówno racjonalizm, jak i pozytywizm powstały jako objawy konieczne, jako wykwit właśnie dojrzałości epoki, kiedy warunki społeczne prosiły się, że tak powiem, o swoją teorję, o ideję. Racjonalizm jako tendencja jest wynikiem dość długiej linji rozwojowej, która poczyna się upadkiem typowego feudalizmu i rozwojem miast późnego średniowiecza i wije się długiem pasmem przewagi stanowej szlachty aż do chwili, kiedy zmienione formy gospodarki na tyle już dojrzały, iż wytworzyły siłę polityczną mieszczaństwa. Konstytucja 3 maja z jej ustępstwami na rzecz mieszczan, chociaż skąpemi w porównaniu do koncepcyj Staszica i Ko 'aja — jest właśnie objawem tych nowych czynników społecznych. Podobnie pozytywizm jest owocem swej epoki, epoki rozwoju kapitalizmu maszynowego, który powołał do życia nowe ideje i dążenia. Okres ten przyniósł z sobą nowe tarcia czynników społecznych, zaostrzoną walkę socjalną klas i t. p. Zbliżamy się wielkiemi krokami ku chwili obecnej. Życie jest ujmowane pod kątem fabrycznej trzeźwości. Reasumując — widzimy, iż i racjonalizm, i pozytywizm stanowią pewien całokształt tendencji umysłowej, znajdującej swą podstawę intelektualną w pewnych systemach filozoficznych o pokrewnych pierwiastkach — korzeniami zaś tkwią w warunkach społecznych, są produktem dojrzałości pewnych stosunków w społeczeństwie. Krewniacza więc ich treść i krewniacze narodziny.

Aby wyczerpać zestawienie obu prądów, należy

jeszcze rozważyć ich stosunek do literatury, do poezji. Obie epoki niebardzo sprzyjały poetyckim wzlotom. Racjonalizm dał pseudoklasycyzm z jego kodeksem, hamującym swobodną twórczość, pętającym natchnienie pod względem formy (naśladawnictwo form antycznych) i treści (tendencje oświatowe, filtry rozumu, wyszukane środowisko i t. p.). Była to zrozumiała reakcja przeciwko rozpasaniu formy i treści baroku, produktu „okresu jezuickiego". Czołowi przedstawiciele tej reakcji należą do najwybitniejszych jednostek w literaturze — ale gdy ich nie stało, krępowana sztuka, zepchnięta do rzędu rzemiosła, tkwiła w martwocie i jałowości. Ożywcze wiewy romantyki dopiero dały jej życie i ogień, rozpłomieniając gwiazdy poezji pierwszej wielkości. Ale po epoce rozkwitu, gdy już koryfeuszów romantyzmu nie stało, gdy wszystko już nowa sztuka wypowiedziała i gdy oczy ludzi odwróciły się ku nowym zagadnieniom — wtedy znowuż spoczynek nastał w poezji, a bezruch ten przypadł właśnie na epokę pozytywizmu.

Dał natomiast pozytywizm powieść obyczajową i psychologiczną, realistyczną, malującą życie jednostek w jego rozmaitych przejawach. Nieobca była częstokroć tej powieści tendencja, będąca niczem innem, jak właśnie „nowym idealizmem", a więc dążeniem postępu społecznego, jak go pozytywiści rozumieli. Tak więc rozwój powieści jest bezsprzeczną zasługą pozytywizmu, podczas gdy w epoce poprzedniej ten pierwiastek literacki stał prawie zupełnie na uboczu. Natomiast twórczość liryczna nie miała w oczach nowej generacji swej poprzedniej wartości i stąd np. w twórczości Asnyka spostrzegamy moment tragicznego osamotnienia, rozdźwięku z epoką. Pozytywizm nie narzucał wprawdzie literaturze kodeksów, nie stworzył własnego „klasycyzmu", ale przez swój wyraźny, zdecydowany stosunek do niej, przez mniejszenie znacze-

nia subjektywnego uczucia, siłą faktu stwarza dla niej ramy. W ramach tych dał rzeczy wartościowe, ale co było poza niemi — straciło prawo bytu. Dlatego zarówno racjonalizm, jaki pozytywizm w stosunku do poezji wykazały analogję jako czynniki o działaniu hamującem.

ROZWINIIĘCE TEZY HULMBODTA: **„Wszelkiemu oddaniu się przyrodzie towarzyszy w łonie ludzkim pewien smutek"** — NA PODSTAWIE CYKLU W TATRACH ASNYKA.

Piękno przyrody jest źródłem całej mnogości wzruszeń, jakim dusza ludzka może ulegać. Od zarania dziejów przyroda jest pierwowzorem wielu kategoryj estetycznych w sztuce, można w ęc bez przesady twierdzić, iż piękno płynie z natury, iż w niej znajduje poniekąd swój początek. W tem pięknie, jakie przyroda człowiekowi daje, tkwi potęga jej działania. Nie jest ono czemś powierzchownem, ślizgającem się po zewnętrznych pokładach psychicznych, lecz przenika całą duszę, nadając swoisty kierunek jej życiu uczuciowemu w danej chwili, kierując odpowiednio myśli.

Ten całkowity wpływ, jaki przeżycie krajobrazu daje duszy — należy do dziedziny t. zw. wzruszeń estetycznych, jednogatunkowych przeto z oddziaływaniem np. muzyki i sztuki wogóle. Są to stany psychiczne o rozległej skali, począwszy od czysto wyobrażeniowego i obojętnego pierwiastka w określeniu „ładny, piękny," a skończywszy na przeżyciach graniczących z ekstazą. Rzetelne wzruszenie estetyczne, wywołane przyrodą ma charakter kontemplacyjny, towarzyszy mu rodzaj zadumy, czyteż smutku. Odbiia

się to bardzo wyraźnie w poezji każdego narodu, gdy ma do czynienia z pięknem natury, a i „zwykły śmiertelnik" niejednokrotnie być może tego uczucia pewnej melancholji doświadczał wobec ogromu i wzniosłości natury, gdy wszystkie swoje czary i ponęty roztacza przed okiem ludzkiem.

Na czem polega to działanie przyrody i co jest przyczyną tej swoistej „zadumy estetycznej?" Trudne to zaiste, a chyba i nierozwiązalnie pytanie, jest to zapewne wieczna tajemnica wszelkiego oddziaływania estetycznego, w którem „serce nie-sługa;" które wymyka się kontroli rozsądku i sięga do najgłębszego wnętrza ducha. Pod cienką pokrywką codzienności duchowej, życia zracjonalizowanego, rzutowanego w przestrzeń i czas, kryje się w głębi nurt podświadomego i żywiołowego, świątynia tego, co każde „ja" w sobie czuje, a czego żadnym żywym językiem, żadnem pojęciem nie odda, żadnem imieniem nie nazwie. Kontemplacja estetyczna jest tem misterjum, w którem się obcuje z własną, ową bezimienną treścią uczuciową, która się tak wymyka zwykłemu naszemu trybowi życia i myśli. Ale są wypadki, kiedy dusza, zasugestjonowana specyficznym układem przedmiotów świata zewnętrznego, zrywa cienką powłokę zmysłowo-intelektualną, obcuje sama z sobą, z najtajniejszemi głębiami, w które się wtapia z całem utęsknieniem swem. Taką to tęsknotę, radośnie-smutną czuje człowiek w tem zespoleniu z wnętrzem swej duszy i to właśnie wtedy, gdy stoi wobec żywiołu, wobec potęgi natury. To właśnie przeżywanie piękna natury jest jednym z tych czynników, co sięgają wgłąb psychiki człowieka, co choć na chwilę pozwolą mu się pozbyć zewnętrznej skórki rozsądku, przewidującego, rozumującego i rachującego. A po chwili, gdy wracamy w żelaznym rytmie następstwa przeżyć z wnętrza duszy do zwykłej jej zewnętrznej

formy odczuwania, budzi się tęsknota, zaduma. Takiemi były przeżycia Mickiewicza, wspartego na „Judahu skale," tak czuł Asnyk, spoglądając w tonie Morskiego Oka.

Nieznany autor Kł...*) z doby romantyzmu nazywa to oddziaływanie przyrody na człowieka przejawem uczucia nieskończoności. „Wszyscy ludzie mniej więcej żywiej doświadczają rozkoszy, przypatrując się naturze. Skądże pochodziłaby ta rozkosz, gdyby nie mieli potrzeby i uczucia nieskończoności?.... Wszyscy ludzie doznają trwogi z rozculeniem na widok scen tych wyniosłych**), stan takowy nie jest skutkiem naśladowania, nawyknienia lub udawania, lecz wpadają weń mimowolnie. Ta trwoga nie pochodzi z bojaźni jakiego bliskiego lub dalekiego nieszczęścia... to rozczulenie ani przykrem, ani bolesnem nie jest, połączenie owszem obu tych wrażeń***) jest miłe i ta rozkosz tak przewyższa wszystkie inne, jak jest różna od nich: naturalnym jest ona wypadkiem uczucia .. nieskończoności."

Takie uczucia wieją z przepięknych mickiewiczowskich Sonetów Krymskich, gdzie zachwyt miesza się z tęsknotą, odczucie natury z tłem przeżyć własnych. Innym znamiennym przykładem jest ballada Świteż, gdzie obraz jeziora w nocy odmalował poeta nadzwyczaj wyraziście, tchnąwszy weń nadziemskie, kosmiczne piękno i prawdziwą nieskończoność bezdni. Całą mnogość piękna można widzieć w zwiewnych, tęczowych tkaninach krajobrazowych Słowackiego.

Chodzi nam tu jednak o przykład z poezji nowszej, taki oczywiście, który zaliczyćby można do

---

*) W artykule: O idei i uczuciu nieskończoności (Pamiętnik Naukowy 1813) pg. Komarnickiego Hist. Lit. XIX w. II str. 42 — 44.

**) Krajobrazowych.

***) Trwogi i rozczulenia.

liryki, w którym więc obcowanie poety z przyrodą jest bardziej osobiste, niż w epice. Wyrazem takiego wewnętrznego stosunku do natury jest cykl W Tatrach Asnyka. Pierwiastek malarski jest odsunięty na plan dalszy: poeta raczej wsłuchuje się w dźwięki, w tętno wewnętrzne przyrody, z którem współdrga własna jego głębia duchowa.

Oto 5 sonetów, poświęconych Morskiemu Oku. Ściśnięte żywiołem złomów skalnych, pokryte „mchu korą” — tonie w ciemni, osłonięte od słońca „...i tajemnicze głębie kryje cień ponury.” Spoglądając w to oko tajemnicze, dusza ludzka, porwana niezwykłem, dzikiem pięknem przyrody w jej najprawdziwszej królewskości, odrywa się od zwykłego, zewnętrznego biegu wrażeń i przeżyć — i ulatuje gdzieś w głębie bytu. Zwłaszcza jeżeli będzie to dusza Asnyka, w którym refleksja myśli obleka się zawsze w mistyczną wprost, uczuciową głębię. Dlatego brak tu kolorystyki, dlatego szata zewnętrzna przyrody, mimo własnego piękna — odsuwa się na plan dalszy: dusza poety sięga w samą głąb tajemnicy bytu, którą swą treścią wewnętrzną odczuwa. Wchłania w siebie tę surową „wielkość, przed którą maleją sny człowieka, co staje, jak mała dziecina Przed skamieniałą dawnych bogów epopeją!”

Asnyk zrozumiał symbolikę Morskiego Oka, wyczuł czem ono jest dla natury: „Ta myśl twórcza straszliwą pięknością wykwita, Pięknością niezmierzonej potęgi i siły...” wobec tego „poematu natury” dusza „na skrzydłach tęsknoty leci trwożna,” snując się w niezmierzonych obszarach własnych marzeń. I podobnie jak Mickiewiczowi lutnia milkła wobec piękna przyrody*), Asnyk w cichym zachwycie staje

*) Sonet: Droga nad przepaścią Czufut-Kale (Sonety Krymskie XV)

niemy wobec tego piękna i przyznaje się do niemocy języka wobec najwewnętrzniejszego zespolenia ducha z przyrodą: „O wielki poemacie! Ciebie tylko można odczuć i wielbić razem w dr nieniu serca skrytem”...

W opisie Nocy pod Wysoką niema już tego czystego przeżycia natury, jak w sonetach. Tutaj piękno przyrody rozbudza myśl, która porównywa, rozsądza i waży los człowieka. Ale i tutaj obok pierwiastka refleksyjnego występuje motyw wtopienia się duszy w ist tę przyrody. „Wolny, choć prawom powszechnym podległy, Duch mój wstępował na gwi ździste wozy... On się zanurzył w źródle wiecznie-żywem... On znalazł wspólne ognisko żywotów, I związek z całym ogromem stworzenia”...

Piękny obrazek Letni Wieczór, utkany z barw i dźwięków, wynurzających się z tła górskiego, nie posiada już tej kosmiczności, jest odmiennego typu; i tu poeta wyraził tę reakcję uczuciową, jaką piękno przyrody wywołuje w duszy ludzkiej. Krótko, ale jakże wyraziście! „Ludzie w zadumie rzewnej Gonią piękności sen.”

Charakterystyczną cechą, jaka przez cały cykl tatrzański Asnyka przebija, jest własnie ów humboldtowski smutek, zaduma. Czy poi się twórca pięknem krajobrazów górskich, czy zapatrzy się w głębie metaf zyczną przyrody, czy wreszcie pod jej wpływem obejmie myślą losy człowieka — ogarnia go melancholiczny nastrój, tak dla niego znamienny, cichy i głęboki. Ale smutek, w jaki wprawia nas natura, z innego jest świata, niż ten codzienny, wynikły z niepowodzeń osobistych człowieka, jego borykań się z losem. Jest to smutek, jaki odsłania nam wieczność, gdy jej rąbka uchyli dusza ludzka.

IDEALIZM BOHATERÓW ŻEROMSKIEGO NA PODSTAWIE LUDZI BEZDOMNYCH

Stanisław Brzozowski*) przytacza czyjeś powiedzenie, iż osią centralną twórczości Żeromskiego jest walka Ormuzda z Arimanem. Jeżeli to nawet nie wyczerpuje osnowy twórczości wielkiego pisarza, zwraca przynajmniej uwagę na jeden z najważniejszych, najistotniejszych jej momentów. Na tle życia, toczącego się przez zamulone koryto, odcinają się bohaterzy Żeromskiego, obdarzeni wybitną samowiedzą, skupiający w sobie cały tragizm przeżyć i cierpień, jakich źródłem jest życie. Autor Ludzi Bezdomnych nie moralizuje, nie wyraża tendencji: jak być powinno (co należy z całym naciskiem podkreślić), on tylko wprowadza czytelnika do duszy ludzkiej z całem swem umiłowaniem jej najmniejszych drgnień. Dusza bohatera przenika bólem życia, cierpi, przeciwstawiając się nizinie duchowej otoczenia, a wykarmiona temi przeżyciami, przechodzi całą ewolucję tragicznych załamań. Jest to prawdziwe zmaganie się najwewnętrzniejszej bieli, czystości duszy ludzkiej z tem złem (pojętem w sensie najogólniejszym), jakie tkwi w perypetjach życia ludzkiego, w otoczeniu marnot i miernot, wreszcie w całokształcie ustroju społecznego. Na reakcji psychicznej bohaterów wobec tego Arimana powszechnego, na walce z nim, na głębokim rozdźwięku jednostki z ogółem — polega idealizm ich. Powieści Żeromskiego — to tragedje idealizmów.

Taką też jest powieść Ludzie Bezdomni. Na czoło jej bohaterów wysuwa się dr. Judym, na którym najwyraźniej i najwybitniej fatalność „bezdomności” zaciążyła. Nie jest on jakąś gigantyczną postacią bohaterską, dźwigającą na barkach cierpienia ludzkości;

*) O St. Żeromskim, Warszawa 1905, str. 37.

tego symbolizmu — jako człowiek żywy i ludzki — nie posiada. I ta jego zwykłość, ten realizm nadaje swoistego zabarwienia jego tragizmowi. Jest Judym „drobnoustrojem" społecznym*) wobec całokształtu ludzkości i dlatego cierpienia jego odczuwamy jako tak swoje, tak bliskie. Judym nie jest wreszcie apostołem jakichś nowych idej, nie ma jakiejś doktryny, którąby wcielał w życie: jest lekarzem i chce być uczciwym, pożytecznym lekarzem, a przedewszystkiem widzi nędzę ludzką i jej to chce w swej dziedzinie przeciwstawić się. Ale w ten sposób tragizm jego nabiera cech ogólnoludzkich i nie posiada żadnego zabarwienia specyficznego, jakie znamionowałyby pierwszy wypadek: nawet w tak pozornie „niewinnej" dziedzinie jak medycyna — daje się widzieć bez żadnych osłonek — w całej swej nagości krzywda społeczna. Walka zaś o ideał lekarza jest zarazem walką ze złem niesprawiedliwości, nędzy i upośledzenia — z plugastwem i brutalnością życia.

Gdy Judym wygłasza referat „O higjenie wśród najniższych warstw", gdy zaprowadza na swój sposób porządki w szpitalu przy zakładzie kuracyjnym cisowskim, gdy bezskutecznie domaga się wysuszenia stawów, roznoszących szkodliwe powietrze do „czworaków" chłopskich — godzi za każdym razem w interesy jakiejś egoistycznej, zamkniętej klasy, która opiera swoje interesy na istniejącym stanie rzeczy, i z konserwatywnym uporem ludzi, przywiązanych do swoich spraw — nie ogląda się na słuszność i sprawiedliwość społeczną. W którą stronę Judym skieruje swoją działalność, obija się o niewzruszony, głuchy mur tego, co jest, a co zmianie wszelkiej się opiera.

A jest on nadzwyczaj czuły na wszelką niedolę ludzką, samo fatum do tego jakgdyby przeznaczyło

*) Pg. wyrażenia Feldmana.

go. Pochodzenia „plebejskiego," wybił się pracą i ona go wprowadziła do „wyższych sfer." A tak, jako jednostka, będąca na skrzyżowaniu się dwóch żywiołów, dwóch klas — rozumie i czuje to wszystko, co dla „urodzonych" w „wyższych sferach" jest może po drugiej stronie świata ich zainteresowań i przekonań. Judym jest człowiekiem o duszy rozdartej, która rwie się do szczęścia osobistego, do miłości, a zarazem boi się własnego szczęścia, które wydawać się jej może egoizmem, grzechem wobec obowiązku tępienia zła. Jest to tragedja samowiedzy. Złamała ona równowagę psychiczną Judyma, zdruzgotała jego szczęście. Rozstanie się z Joasią jest tego konsekwencją: za słabym się czuł dzielić z ukochaną kobietą życie i walkę z krzywdą i wiedzą. Ideja tej walki wycisnęła piętno „bezdomności" na jego duszy: nic mu nie wolno mieć drogiego, szczęście osobiste dla niego nie istnieje, „dopóki z powierzchni ziemi nie znikną te podłe zmory."

Nie ufa bowiem Judym sobie, boi się, iż zaznawszy szczęś ia, ulegnie mu, odwróci się od nędzy — i upodobni się, zatopi się w nieczułym na nią ogóle. Nie jest to fanatyzm dla idei: on tylko rozumie, iż należy się jej poświęcić bez zastrzeżeń i całkowicie, iż wszystko, coby jego energję dla niej osłabiło, musi być usunięte z drogi. A zrozumiał to na podstawie obserwacji i doświadczen a, pojął rozmiar nędzy, twardość muru obojętności, który należy rozbijać.

Podstawową więc cechą tego idealizmu, jaki z kart Ludzi Bezdomnych przebija, nie jest bynajmniej jego supremacja nad człowiekiem, podporządkowanie człowieka idei nie znamionu e go bynajmniej. Przeciwstawienie Ormuzda Arimanowi jest natomiast źródłem tragedji duszy, jest przeżyciem: wewnętrzny imperatyw, głos poczucia sprawiedliwości zbudził się

w człowieku, kieruje jego czynami, walczy wreszcie z nim samym, każąc mu poświęcić własne szczęście, własną słabość nawet. Rezultatem jest rozpaczliwa brutalność wobec siebie i wobec kochanej kobiety, jest rozdzierająca scena rozstania, kończąca utwór. Ludzie Bezdomni są właśnie obrazem takich zmagań duszy, jej rozdarcia i wydania na żer tragizmowi powołania.

Podobną walkę wewnętrzną przeżywa druga postać powieści: Korzecki. Ale inny zgoła ma ona tu charakter. Jest on od Judyma bogatszy doświadczeniem i rozczarowaniami, a jego stosunek do świata, nawskroś negatywny, już dawno się ustalił. Judym przechodzi tragedję rozdarcia duchowego, Korzecki już dawno ją przebył, pokutuje ona w zakamarkach duszy i stanowi najwewnętrzniejszą mękę, pozornie zaś życie jego jest jednym kompromisem. Pogardza człowiekiem z całej duszy, zna jego słabości i słabostki, ale bierze udział w życiu „światowem," nagina się niby do wymagań „wyższych sfer." Poczuł w Judymie duszę o idealistycznych porywach, obdarzał go też sympatją i przywiązaniem. Może mu przypomniał poprzedni etap ewolucji własnej duszy. Ale przyszła chwila, kiedy rozumowanie wykazało mu nicość swego życia, może zgłębił bezsilność człowieka wobec najwewnętrzniejszych porywów, i wobec nieczułej epoki otoczenia, może z przedziwną jasnością odżyły przygasłe ognie — i nie pomogła zwykła maniera pogardy i ironji, w jaką ciągle się ubierał. Korzecki zakończył życie: taki był kres jego „bezdomności." Idealizm Korzeckiego miał charakter negatywny w przeciwieństwie do czynnego idealizmu postaci czołowej.

SPIS RZECZY:

Zeszyt I.

Cezara. Pamiętniki o wojnie gallijskiej ks. I. Tekst, przekład, słówka i komentarz.

Cezara. Tłomaczenie 8-ej ks (Hirtius).

Składnia łacińska (skrót)

Tłomaczenie do Cezara, Liwjusza, Owidjusza, Horacjusza, Wergiljusza, Korneljusza, Cycerona, Sallustjusza, Tacyta (w drobn. zeszytach).

Tekst wyd. Teubnera i inne; Cezara Owidjusza, Liwjusza, Horacjusza, Wergiljusza, Cycerona i inne.

Słownik łacinsko-polski (liliput Hawu)

LITERATURA

Zbiór ćwiczeń na tematy literackie (temnik) kurs 7—8 kl.

Zbiór ćwiczeń syntetycznych na tematy z literatury polskiej

Ideologja trzech wieszczów.

Sienkiewicz, a romantyzm polski

Pytania i odpowiedzi z literatury polskiej.

Wypracowania na tematy oderwane i historyczne

Mickiewicz w oświetleniu najcelniejszych krytyków.

Mickiewicza Życie i dzieła

Krasiński w oświetleniu najcelniejszych krytyk (całość) To samo poszczególne części: 1) Nieboska komedja 2) Irydjon, 3) „Przedświt i Psalmy"

Słowacki w oświetleniu najcelniejszych krytyk. (całość). To samo poszczególne części 1) Mindowe, Mnich, Jan Bielecki. 2) Arab. Lambro, Godzina myśli, 3) Kordjan, Balladyna. 4) Mazepa, Szwajcarja, Ojciec zadżumionych, Anhelli. 5) Lilla Weneda, Grób Agamemnona, 6) Rozmowa z Matką Makryną, Beniowki.

Słowackiego Życie i dzieła.

Sienkiewicz w oświetleniu najcelniejszych krytyków.

Szkoła ukraińska (Malczewski. Goszczyński, Zaleski)

Charakterystyki literackie:

Geneza, treść, rozbiór, opracowania tematów, 1) Kordjan 2) Anhelli 3) Lilla Wened. 4) Beniowski (Słowackiego) 5) Odysseja 6) Iljada (Homera) 7) Antygona 8) Faraon 8) Lalka 10) Placówka (Prusa) 11) Wiesław 12) Powrót Posła 13) Kollokacja 14) Fircyk w zalotach 15) Sarmatyzm 16) Wyzwolenie 17) Barbara Radziwiłłówna 18) Ludzie bezdomni 19) Syzyfowe prace 20) Konrad Wallenrod 21) Grażyna 22) Stara Baśń 23) Nad Niemnem, 24) Ogniem i Mieczem, 25) Potop, 26) Pan Wołodyjowski, 27) Rok 1794, 28) Chłopi, 29) Z ziemi Chełmskiej, 30) Pan Tadeusz, 31) Pan Balcer w Brazylji. 32) Sonety krymskie, 33) Popioły, 34) Wesele

Krytyka poszczególnych dzieł.

Streszczenie, rozbiór i opracowane tematy.

Mickiewicza Dziady, Ballady i Romanse i inne

Kochanowskiego. Treny, Odprawa posłów greckich.

Fredry. Zemsta, P. Jowialski. Śluby panieńskie. P. Geldhab

Malczewskiego, Niemcewicza, Goszczyńskiego, Sienkiewicza, Kraszewskiego, Wyspiańskiego, Rzewuskiego, Ujejskiego, Towiańskiego, Skargi, Lenartowicza, Zaleskiego. Potockiego, Zabłockiego, Felińskiego

Literatura obca i klasyczna:

Corneili, Molier, Sofokles, Plutarch, Homer, Tasso i inne

Podręczniki do powtórzenia kursów:

Skrót historji starożytnej, średniowiecznej, nowożytnej i Polski.
Skróty Geografji, fizyki, geometrji.
Skróty literatury polskiej. —
Skrót historji starożytnej podług Gebertów cz. I Grecja cz. II Rzym
Skrót historji średniow. i nowożytnej podług Nankego
Historja Polski w zarysie: chronologicznym i syntetycznym
Repetytorjum egzaminacyjne teorji prawa
" prawa kanonicznego.
" Ekonomji Społecznej
" prawa międzynarodowego.
" prawa państwowego
" filozofji prawa.
" prawa rzymskiego

JĘZYKI OBCE:

Język angielski dla Polaka bez pomocy nauczyciela.
Język polski dla Rosjan (Samouczek ułożony podług metody porównawczej ze słownikiem)
Praktyczna metoda języków: 1) francuskiego, 2) niemieckiego 3) angielskiego.
Rozmówki 1) polsko-francuskie 2) polsko-niemieckie 3) polsko-angielskie 4) polsko-włoskie.
Słowniki języków: 1) francuskiego 2) niemieckiego 3) angielskiego z wymową i bez.
Słowniki liliputki: polsko-niemieckie, niemiecko-polskie i inne
Słownik liliput łacińsko-polski.
Słownik hebrajsko-polski.
Słownik polsko-rosyjsko-litewski
Język Neo-romański.
Stenografja mnemotechniczna — przystosowana do języków: polskiego, rosyjskiego i niemieckiego jednocześnie
Tułupow — Rosyjski elementarz poglądowy ułożony podług starej pisowni, z zaznaczeniem prawideł nowej
Socha — Szkolnyj towaryszcz (Czytanki rosyjskie I-sza i II-ga książka po elementarzu)